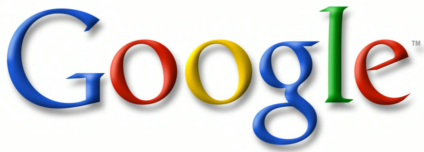




Henrik Ibsen

Kurt Walter Goldschmidt

·Henrik Ibsen·

Zur Bühnengeschichte
seiner
Dichtungen

von

Philipp Stein

Motto:
„Diese Steine werde ich aufbewahren wie ein Heiligtum. Die Jungen sollen sie vor Augen haben, und wenn sie erwachsen sind, sollen sie sie von mir erben."

„Volksfeind."

HENRIK·IBSEN

Liebermann.

Berlin 1901
Verlag von Otto Elsner

Henrik Ibsen

Zur Bühnengeschichte seiner Dichtungen

Von

Philipp Stein

Mit 2 Porträts Henrik Ibsens, 29 Rollenbildern hervorragender Ibsendarsteller und 4 ganzseitigen Scenenbildern

Ibsen-Stockmann im „Volksfeind“:
„Diese Steine werde ich aufbewahren wie ein Heiligtum. Die Jungen sollen sie vor Augen haben, und wenn sie erwachsen sind, sollen sie sie von mir erben.“



Berlin 1901
Verlag von Otto Elsner

Druck von Otto Elsner. Berlin S. 42.

Vorwort.

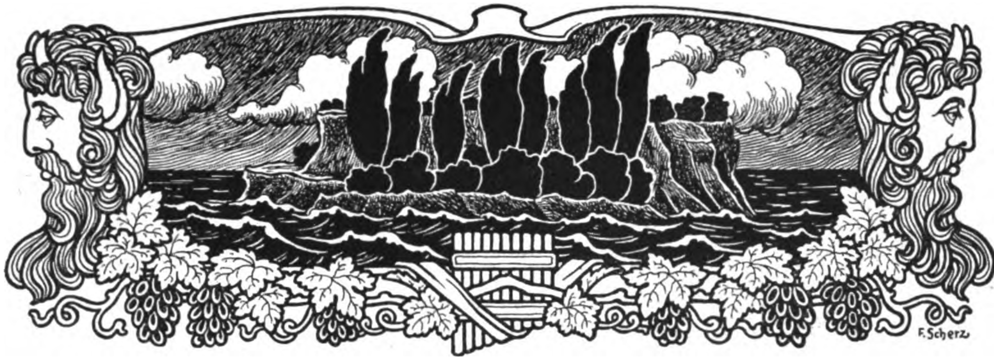
Laut preist ihn der Haufe nun — die Guten!
Erst doch mußte sich der Held verbluten.
Mit der Fackel, die er vorgetragen,
Habt ihr ihm in das Gesicht geschlagen.

. . . . Wie diese Verse Ibsens sich an ihrem Dichter bestätigt haben, will diese kleine Studie zeigen, die aus dem Kapitel „Ibsen im Urteile seiner Zeitgenossen" einen wesentlichen Ausschnitt zur Betrachtung stellt.

Sie erzählt von den Bühnenschicksalen, die des nordischen Meisters Dramen von ihrem ersten Erscheinen in Deutschland bis heute, ein volles Vierteljahrhundert lang, durchgemacht haben, und gewährt ein vielleicht lehrreiches Spiegelbild der Wandlung des litterarischen Geschmacks bei Publikum und Kritik. Durch Ibsens machtvolle Anregung, durch sein geistiges Revolutionieren ist auch das deutsche Drama, an dem großen nordischen Vorbilde erstarkt, neue Wege zu betreten ermutigt worden, und je mehr Deutschland für Ibsen litterarisch die zweite Heimat ward, desto mehr ist er selbst als Stammvater unserer modernen deutschen Bühnendichtung anerkannt worden. Er hat bei uns die Geister wachgerufen, er hat dem letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts den Stempel seines Geistes eingeprägt.

So bringt denn diese Betrachtung seiner Bühnenschicksale wohl mehr als nur ein Stück Theatergeschichte. Und darum erscheint es vielleicht als berechtigt, daß der Verleger der vielfach geäußerten Anregung, diese zuerst in der Zeitschrift „Bühne und Welt" erschienene Ibsenstudie in etwas erweiterter Fassung auch in Buchform erscheinen zu lassen, nachgekommen ist.

Philipp Stein.



In die Tiefe muß ich dringen,
Bis ich hör' den Erzgang klingen.
In der Tiefe ist kein Leid,
Dunkel, still von Ewigkeit;
Brich den Weg mir, schwerer Hammer,
Zur geheimen Herzenskammer.

Ibsen im „Bergmann“.



Die nordische Sphinx — so hat Max Liebermann den Dichter und Menschen Henrik Ibsen charakterisiert auf der Tischkarte, die er im März 1898 für das Ibsen-Fest der „Freien Bühne“ geschaffen hat und die wir hier in verkleinerter Nachbildung wiedergeben. Hingestreckt liegt eine Sphinx auf dem großen, des Dichters Lebenswerk umfassenden Buche, das gar lange so vielen ein Buch mit sieben Siegeln gewesen ist. Wohl häufen sich um Ibsen und sein Werk die Lorbeerkränze, als Huldigung von der Kulturwelt ihm dargebracht — aber wie damals an jenem Festtage seines siebzigsten Geburtstages der Mann aus Skien so zutreffend als Sphinx charakterisiert ward, so hat er seitdem in seinem Epilog „Wenn wir Toten erwachen“ aufs neue tiefgründige Rätsel allen kundigen Thebanern aufgegeben, und was an kommenden, immer wieder neuen und doch sein Lebenswerk konsequent fortsetzenden Dichtungen der Geist Henrik Ibsens noch plant, vorbereitet, schafft, vermag niemand zu ahnen. Aus seiner geistigen Werkstatt dringt niemals vorschnell ein erhellendes, das Kommende andeutendes Wort — geheimnisvoll am lichten Tag, läßt sich sein Schaffen des Schleiers nicht berauben. Und wer weiß, vielleicht spinnt der Alte in Christiania, wenn er die Folgen seiner letzten Erkrankung überstanden, bald wieder an einem neuen „hinterlistigen Kunstwerke“, wie sein Bildhauer Rubek von seinen Büsten sagt — „es liegt etwas Verdächtiges, etwas Verstecktes darin und dahinter — etwas Heimliches, was die Menschen nicht sehen können“.



Henrik Ibsen in den 70 er Jahren

Wenigstens auf den ersten Blick nicht und viele überhaupt auch bei näherem Zusehen nicht. Und deshalb ist immer nur der Henrik Ibsen der Vergangenheit populär, nicht der der Gegenwart: heute ist das Verständnis für das, was er früher geschaffen hat, ziemlich allgemein, so wie es in einigen Jahren das Verständnis für das sein wird, was heute noch in weiteren Kreisen als rätselvoll gilt. Und da der rastlose Dichter wohl ebenso empfindet wie Rubek: „Ich muß ununterbrochen arbeiten, Werk schaffen auf Werk, bis zu meinem letzten Tag" — so wird Henrik Ibsen, so lange er strebend sich bemüht, immer auch die rätselvolle Sphinx bleiben. Er ist eben ein unpraktischer Dramatiker und beachtet nicht, was Hermann Bahr den Bühnendichtern ernstlich als ihre Pflicht vorschreibt: nämlich dem Publikum zu dienen, seinem Geschmack zu gehorchen, in seinem Geschmack sich zu entwickeln.

Wenn Bahr in einer der vielen unterhaltsamen Wandlungen, die sein dickes Buch „Wiener Theater" (1899) aufweist, diese Lehre von der Heiligkeit des Publikumwillens und des Publikumerfolges variiert, so geschieht's doch immer noch mit mancherlei schönen Einschränkungen. Ganz naiv aber heißt's in der Kritik der „Nordd. Allgemeinen Zeitung" über die erste Nora-Aufführung (November 1880): „Der Erfolg eines Stückes ist dessen beste Kritik." Das ist das Dogma jener Kritiker, die stets nur das Echo des Publikums, nicht aber seine Führer sind. Unter diesem Echo hat die Würdigung und das Verständnis der Ibsen-Dichtungen viel zu leiden gehabt bis auf den heutigen Tag. Nicht minder aber unter dem Dogmatismus der ästhetischen Orthodoxie, die bekanntlich noch viel unduldsamer ist als die kirchlichen Positiven und die politischen Parteifanatiker und die gegenüber jeder Verletzung des traditionellen dramatischen Katechismus sofort in kritische Ohnmacht fällt. Ein weiteres Hindernis unbefangener Würdigung sind dann jene von der Blässe eines ästhetischen Urteils niemals angekränkelten Beurteiler, die bei jedem neuen Dichtergedanken eine Erschütterung der Grundfesten von Thron und Altar befürchten und unentwegt die Fahne des politischen Ideals ihres jeweiligen Blattes hochhalten. Und hat ein Dichter wie Ibsen die Scylla



Henrik Ibsen (1888)

all dieser Schrecknisse überstanden, so fällt er unweigerlich in die Charybdis jener Kritik, die — wie soll ich sie kollegial höflich benennen? Man lügt im Deutschen, wenn man höflich ist — da nehme ich lieber ein hübsches Wort von Georg Brandes: jener Kritik, die nicht immer „se trouve bien maîtresse de son sujet“. Höflicher kann man nicht sein . . .

Aber durch all diese natürlich nicht geringen Schrecknisse hindurch, die gegen ein eigenartiges Ingenium aufgetürmt werden von Publikum und Kritik, hat Henrik Ibsen seinen Weg gemacht. Und je mehr man Ibsen studiert im Urteile seiner Berliner Zeitgenossen, desto mehr erstaunt man über die werbende, bezwingende Kraft seines Lebenswerkes.

* * *

Zum ersten Male erschien Ibsen in Berlin vor einem Vierteljahrhundert: am 3. Juni 1876 führten die Meininger hier „Die Kronprätendenten“ auf — wie es damals hieß „ein historisches Schauspiel in fünf Akten, nach dem Norwegischen Henrik Ibsens, für die deutsche Bühne bearbeitet von Adolf Strodtmann“. Die Kritik Karl Frenzels gab der Meinung Ausdruck, daß Ibsen hier zu einem vollen runden Drama nicht vorgedrungen sei: „Die eigentlich dramatische Wirkung, das Durchschlagende wird vermißt.“ Den psychologischen Angelpunkt des Dramas, den Königsgedanken, erwähnt die breit die Fabel erzählende Kritik gar nicht, desto mehr das große Geschick der Meiningenschen Regie. Frenzel schließt seine Besprechung sehr kühl mit der Versicherung, „daß niemand ganz unbefriedigt der Vorstellung beiwohnen wird“. Ibsens Berliner Debut hat also immerhin „niemand ganz unbefriedigt“ gelassen, jedenfalls aber haben die Meininger Schauspieler und Dekorationen weit mehr interessiert als die „Kronprätendenten“ des fremden Verfassers, auf die wir gelegentlich ihrer Aufführung im Schauspielhause (1891) noch zurückkommen.

Ganz anderer und bereits sehr bedeutsamer Art war die Wirkung, die Ibsens erste in moderner Sprache geschriebene Bühnendichtung in Berlin ausgeübt hat: „Die Stützen der Gesellschaft.“ Das Werk erschien hier 1877 und wurde bald an vier Bühnen, zum Teil gleichzeitig, aufgeführt: im Belle-Alliance-, Stadt-, Ostend- und National-Theater. Aus Anlaß einer dieser Aufführungen schreibt ein damaliger Durchschnittskritiker, das Stück habe eine im ganzen über Verdienst gute Aufnahme gefunden: „rauh, grob, unvermittelt platzen die Charaktere meistens aufeinander.“ Aber es beginnt doch auch bereits eine feinfühlend kritische Würdigung der Absichten Ibsens und seiner Bedeutung. Fritz Mauthner schreibt im Januar 1878 im „Deutschen Montagsblatt“, daß nach einem wochenlangen Fasten sich der Kritiker endlich wieder an einem vortrefflichen Stücke satt sehen konnte, und vergleicht Ibsen mit dem damals schon viel gefeierten Björnson: „Bei Ibsen ist wie bei Björnson der Kampf um die Lüge.“ Doch wird Ibsen als Dichter noch nicht Björnson gleichgestellt. Ibsen wird als geistvoll und theaterkundig anerkannt, die Fehler des Stückes aber daraus hergeleitet, daß der Verfasser kein großes Dichtergemüt besitzt. Bis dahin war Ibsen für Deutschland ein bloßer Name gewesen — dem ernst und kundig abwägenden Kritiker konnte, an diesem Stück allein gemessen, Ibsen kleiner erscheinen als der Dichter Björnson. Auch scheint die Wirkung des Stückes auf das große Publikum nicht so eindringlich, so unmittelbar gewesen zu sein, wie man aus dem geschäftlichen Wettbewerb der vier Berliner Theater folgern könnte; denn Mauthner konstatiert, daß die Dar-

steller ihre Schuldigkeit thaten, nicht so das Publikum, das von den Geistesblitzen des Dialogs offenbar wenig erhellt wurde. Aber auf die nach neuen Zielen strebende Jugend muß das Werk werbend und erleuchtend gewirkt haben — wie Neuland, wie eine Offenbarung.

Dafür spricht das Zeugnis des damals dreiundzwanzigjährigen Studenten Paul Schlenther. Der jetzige Burgtheaterdirektor berichtet darüber in seiner Einleitung zu dem Werke in der großen Ibsenausgabe (Januar 1900). Der Bericht ist litterar- wie kulturhistorisch so wichtig, daß der bloße Hinweis darauf nicht genügt — ich muß einiges daraus wiedergeben: „Ueber all dem blinkenden und schillernden Theaterplunder ringsum gingen uns damals die jungen Augen auf. Wir bebten und jauchzten. Wir gingen immer wieder ins Theater; tagüber lasen wir in Wilhelm Langes scheußlichem Deutsch das Stück. Weder die poesielose, papierne Uebersetzung, noch die bretternen Seelen der Vorstadtschauspieler konnten gegen die Gewalten dieser Dichtung an. So muß neunzig Jahre früher Schillers „Kabale und Liebe" auf die nicht mehr ganz unreife Jugend gewirkt haben. Durch dieses Stück erst lernten wir Ibsen lieben, fürs Leben lieben. Ich darf für viele meiner Altersgenossen das Bekenntnis ablegen, daß unter dem Einfluß dieser modernen Wirklichkeitsdichtung zur entscheidenden Lebenszeit in uns diejenige Geschmackslinie entstand, die fürs Leben entschieden hat. Im Zeitalter der genialsten Realpolitik herangebildet, trat uns hier die kräftigste Realpoesie entgegen. Aus Handel und Wandel des alltäglichen Lebens, aus Geschäft und Arbeit sahen wir eine Dichtung aufsteigen, die uns um so tiefer ergriff, je weniger uns die Epigonen Schillers oder die vertrocknete Nachromantik genügten. Es war eine Lust zu leben, solange Schiller und Goethe schufen, es war eine Lust zu leben, solange die Romantik blühte — nun war es wieder eine Lust zu leben, denn mit uns lebte ein Dichter, der den Inhalt unserer Zeit in eigene Hände nahm. Zu Herrn Rummel und Frau Holt hätte man Onkel und Tante sagen mögen; und doch, wie stieg über diesem kleinen nahen Leben eine Sonne der Ewigkeit auf. Sie leuchtete mitten ins Herz. Was galt uns Schillers Floskel „Ehret die Frauen, sie flechten und weben" gegenüber der wundervoll schlichten, erschütternden kleinen Scene zwischen den beiden alten Jungfern Martha und Lona, die ihre Liebsten ins Glück hinaussenden und sich mit dem Nachsehen begnügen und mit überwundenen Schmerzen. Solche zwei Tanten, die waren zu was Besserem da als zu Strumpfstricken und Kaffeekochen. Die gingen der Jugend ans Herz. Denn sie wußten, wann sie helfen und wann sie weichen sollten. ‚Der Junge sehnte sich unausgesetzt danach, auf eigenen Füßen zu stehen. Darum redete ich ihm ein, ich litte an Heimweh,' sagt die eine, und die andere sagt: ‚Sollt' ich ihm nicht das Glück zuführen, wenn ich ihn liebte?' Welch herrlicher Optimismus! Welch ein Zutrauen in die Wandelkraft echter Liebe! Und dann der siegende Schluß: der Mann, der sich vor den Frauen, die Frau,



Max Pohl als Konsul Bernick in „Stützen der Gesellschaft"

die sich vor den Idealen beugt! Vielleicht muß man dies als etwas Neues, Unerwartetes mit 23 Jahren aufgenommen haben, um von diesem Werk und seinem Dichter nie wieder los kommen, um Henrik Ibsen bei allen Wandlungen seines Weges für einen unerschütterlichen Idealisten zu halten."

Der Idealist Ibsen ist freilich, wie in seiner Heimat so auch in Deutschland und der Theaterhauptstadt Berlin sehr spät erkannt worden, wie unsere Wanderung durch die Berliner Kritik ergeben wird. Gegen die „Stützen der Gesellschaft" aber, denen Oskar Blumenthal damals einen fast nervösen, atemraubenden Spannungsreiz nachrühmt, sind wir gerade durch die künstlerische Entwicklung ihres Dichters allmählich etwas ungerecht geworden — das Stück erscheint uns in seinem Gefüge, in seinem in eine befriedigende Lösung umbiegenden Abschluß nicht mehr ganz wie echte Ibsenart. Beim großen Publikum aber ist die Beliebtheit dieses Schauspiels, das allmählich populär geworden ist in Berlin, stetig gewachsen. Mit diesem Stück hat die „Freie Volksbühne" ihre Thätigkeit eröffnet und das volkstümliche Schillertheater seinen ersten Ibsenversuch gemacht. Mit Max Pohl, dem eindringlichen, scharf charakteristischen Darsteller des Konsul Bernick, erschienen die „Stützen der Gesellschaft" wiederholt unter L'Arronges Direktion im „Deutschen Theater" und später im „Berliner Theater". Das Publikum nahm es überall willig, wohl nur als ein fesselndes, spannendes Theaterstück auf, aber die Zuhörer wurden doch, ohne daß sie das erziehliche Moment herausspürten, durch dieses Stück immer mehr herangezogen zum Verständnis einer neuen, lebenswahren Sprachbehandlung auch auf der Bühne.

Von solch bedeutsamer Erziehung konnte freilich noch nichts verspürt werden, als im Jahre 1880, am 22. November, zum ersten Male auf den Brettern die Dichtung erschien, in welcher Ibsen zum ersten Male ganz er selbst zu sein wagte, jene Dichtung, von der der Kampf um Ibsen in Berlin datiert: das Schauspiel „Nora". Zuerst freilich erschien es wie eine bloße Sensation. Man hatte längst davon gehört, daß „Nora" das Tagesgespräch in Skandinavien bildete, daß dort für und wider gestritten wurde wie bei uns um Freihandel und Schutzzoll. Man mußte „Nora" gesehen haben, wie wenn's ein neuer Sardou wäre oder Dumas. In einem kleinen Reclam-Heftchen war das Schauspiel 1879 erschienen, in der wiederum sehr anfechtbaren Verdeutschung Wilhelm Langes. Aber man darf auf der Höhe unserer heutigen vollendeten Ibsenphilologie doch nicht ungerecht sein gegen Lange, dem wir immer Dank schulden, daß er uns die Bekanntschaft mit dem nordischen Dichter erschlossen hat. Unverzeihlich war es freilich, daß er in kritikloser Willkür den vom Dichter mit klarer Absicht erwählten Titel „Ein Puppenheim" durch den Namen der Heldin des Stückes ersetzte. Wenn Ibsen seinen Dichtungen den Namen seiner Helden giebt, so verfolgt er damit bestimmte Zwecke: „Catilina", „Klein Eyolf", „Baumeister Solneß", „John Gabriel Borkman" könnten gar keinen andern Titel vertragen, und ebenso darf das Schauspiel „Hedda Gabler" eben nur „Hedda Gabler" heißen, wiewohl diese bereits verehelichte Hedda Tesman ist. Die Bezeichnung „Nora" verschob von vornherein das Thema der Dichtung — wie Hedda Gabler kann eben einzig und allein Hedda Gabler handeln, Nora aber ist, wenn auch kein Typus, so doch eine Repräsentantin des Weibes, das aus dem Puppenheim der Eltern übergeht in das Puppenheim bei dem Manne, das Weib, das in Hörigkeit gehalten, als Puppe behandelt wird.



Hedwig Niemann-Raabe als Nora

Welche Stimmung man in Berlin nach der Lektüre des Reclam-Heftchens Nr. 1257 der „Nora"-Aufführung entgegenbrachte, wie man die Vorstellung aufnahm, das läßt ein Essay Spielhagens, in „Westermanns Monatsheften" bald nach der Premiere veröffentlicht, sehr anschaulich erkennen. Spielhagen erzählt, wie man in jeder Gesellschaft immer nur das in dem Schauspiel aufgeworfene ethische Problem erörterte, darin aber einig war: erstens daß an der ungeheuern theatralischen Wirkung des Stückes nicht zu zweifeln sei; zweitens, daß es in Deutschland nur eine Künstlerin gebe, welche die Titelrolle spielen könne, und das sei Frau Hedwig Niemann-Raabe. Das Publikum der Erstaufführung im Residenz-Theater bezeichnete Spielhagen als ein nicht durchweg, aber in seiner Mehrheit hochgebildetes, durch Nachdenken und Uebung in dramatisch-theatralischen Sachen wohlgeschultes, alles in allem leicht empfängliches, ja bis zum Enthusiasmus entzündliches. Und die Aufnahme, die dieses Publikum dem Stück bereitete? „Man muß es eben selbst erlebt, an seinen eigenen Nerven durchgemacht und sympathisch durchgelitten haben: diese sonderbare Unruhe, welche, erst ganz vereinzelt, ganz leise, hier und da in dem Hause entstehend, aus dem Hause aufsteigend, sich nur dem feineren argwöhnischeren Ohre bemerklich macht, dann größere Kreise ergreift, wieder zu entschlummern scheint, um plötzlich in dem ganzen Publikum auf einmal zu erwachen — aber nun nicht mehr als schüchterner individueller Zweifel, dem Nachbar flüsternd mitgeteiltes Bedenken, sondern als souveräne, mißbilligende, verurteilende vox populi. Und dann jenes grausame, kaum unterdrückte Lachen an einer Stelle, auf deren tieftragisch ergreifende Wirkung der Enthusiasmus gebaut hatte wie auf einen Felsen, bis er zu seinem Entsetzen bemerkt, daß unter jenem dämonischen Lachen der Granit sich in zerstiebenden Wüstensand verwandelt — es war ein böser Abend, fast so bös, als wäre einem selbst ein Stück durchgefallen."

Das ist eine ganz wundervolle, dichterisch feine Schilderung, die jeder nachfühlen wird, der jemals im Theater um das Werk eines Dichters gebangt und schon die laue Stimmung des nicht mitgehenden Publikums wie einen dumpfen Schlag empfunden hat, der den Untergang des Werkes sieht und doch dem Publikum nicht Recht geben kann. Spielhagen aber sucht den Mißerfolg des Stückes nicht beim Publikum, sondern in dem Umstande, daß „Nora" kein echtes Kunstwerk, „kein in sich abgeschlossenes, sich selbst erklärendes, an und für sich verständliches Drama ist, sondern einige in dialogische Form gebrachte Kapitel eines Romans, dessen Anfang weit vor dem Beginn des Dramas liegt, ebenso wie sein vermutliches Ende weit hinter den Schluß des Dramas fällt." Spielhagen sucht seine These dann sehr eingehend zu erweisen. Es bedarf nicht erst des Einwurfs, wie anfechtbar diese These des großen Romanciers ist — den stärksten Gegenbeweis aber haben die ferneren Schicksale dieses Schauspiels gegeben, sie haben den

„schlagenden Beweis" Spielhagens völlig entkräftet. Denn 1880 war seiner Weisheit letzter Schluß: „Wie schlecht es um die dramatische Kunst bei dem Schauspiel ‚Nora' im Grunde steht, dafür giebt es keinen schlagenderen Beweis als den, daß selbst das Spiel der Frau Niemann es nicht vom frühen Tod und Untergang in der Gunst des Publikums hat retten können."

Selbst Spielhagen also mißt die dramatische Kunst einer Dichtung nach der Gunst, die ihr beim Publikum zu teil wird — auch für ihn ist der Erfolg der künstlerische Wertmesser. Und nun, da „Nora" sich bereits zwanzig Jahre hindurch in der Gunst des Publikums behauptet hat — sogar ohne das Spiel von Frau Niemann — wie dünkt es Spielhagen jetzt um die dramatische Kunst dieser „in dialogische Form gebrachten Romankapitel"?

Um zu erkennen, durch welches verworrene, verschlungene ästhetische Gestrüpp sich Ibsen, der Ahnherr unseres modernen Dramas, einen Weg erkämpfen mußte, sind einige weitere Bemerkungen Spielhagens ungemein instruktiv. Wenn ich sie hervorhebe, richtet sich das selbstverständlich nicht gegen Spielhagen selbst, sondern gegen die damals herrschende Anschauung, zu deren glänzendsten, geistreichsten Repräsentanten doch Spielhagen zählte. Er tadelt besonders scharf, daß der Dichter den Helmer, „anstatt den Pharisäer von vornherein zu kennzeichnen", in eine Maske hüllt, „die täuschend dem Ansehen eines exemplarischen Beamten, Gentleman und Gatten gleicht." Und an der Charakteristik der Nora rügt er, daß wir mit ihr „so lange Makronen naschen und Eichkätzchen und Singvögelchen spielen müssen, bis auch der Vertrauensvollste an der Echtheit des Cordeliascheins, der ihm plötzlich präsentiert wird, gerechten Zweifel hegt" — wörtlich zu lesen „Westermanns Monatshefte", Band 49, Seite 674, erste Spalte! Wenn das damals am grünen Holze passierte, kann man sich dann noch darüber wundern, was am dürren Holze geschah? Wenn also z. B. der „Lokal-Anzeiger" in einer Besprechung der „Wildente" meint, das Stück sei von absolut undichterischer Brutalität, denn — Ibsen „läßt in einer der düstersten Scenen von Pökelfleisch und Heringsalat sprechen" . . .

Die Klage, daß der Dichter der „Nora" seinem Natürlichkeitsprinzip oft die Rücksicht auf das Maß des Schönen opferte, stimmt M. R—y in der „Vossischen Zeitung" an, während noch 1888 das „Deutsche Tageblatt" nach einer „Nora"-Aufführung der Meinung ist, Ibsens Muse sei die naturwahrste Verkörperung der Unnatur. Die „Börsenzeitung" erblickt die schwache Seite des Stückes in dem „Angelpunkt des Sujets selbst", in der Fälschungsgeschichte der Nora; der Referent der „Täglichen Neuigkeiten" kann der „eigentümlichen" Figur des sterbenden Doktors „keinen Geschmack abgewinnen". Die „Nationalzeitung" sieht in „Nora" eine Theorie verfochten, „die, wenn sie anerkannt würde, die Welt aus ihren Fugen reißen müßte. Hat man den Grundgedanken erfaßt, so staunt man über die ideale Vor-



Agnes Sorma als Nora

ausſetzung, die ihm zu Grunde liegt, und erſchrickt über ſeine praktiſchen Konſequenzen". Die dialektiſche Feinheit, mit der Ibſen zwiſchen dem Zuſammenleben zweier Menſchen verſchiedenen Geſchlechts und einer Ehe unterſcheidet, mag — meint der Referent — im einzelnen etwas Geſuchtes haben, immerhin aber muß er zugeben, „daß Ibſen aus dem nicht günſtigen Stoffe zahlreiche dramatiſche Momente gezogen hat". Der „Reichs-Anzeiger" geſteht dem Verfaſſer bedeutende dichteriſche Begabung zu; der „Reichsbote" bekennt freudig: „Hier haben wir Sittenbilder aus der modernen Geſellſchaft, und zwar von germaniſchem Geiſte erfüllt, moraliſch unantaſtbar, vielfach ſogar wahrhaft poetiſch." Der „Börſen-Courier" findet den Dialog „nicht ſonderlich geiſtreich, aber es iſt ein ehrlicher Dialog und drückt gerade das aus, was die handelnden Perſonen ſagen wollen und ſollen".

In der „Gegenwart" erſchien damals eine Kritik, deren bekannter Verfaſſer das Sujet des Stückes als „Fall Nora contra Helmer (Urkundenfälſchung unter eigentümlichen Umſtänden)" in der Form eines Berichtes aus dem Gerichtsſaal behandelte — ich erwähne auch das, wie die meiſten kritiſchen Urteile jener Zeit, immer nur als Charakteriſtikum der damals herrſchenden Auffaſſung, immer nur um die Schwierigkeiten zu illuſtrieren, die ſich einem in völlig neuer Art ſchaffenden Dichter entgegen ſtellen. Daß Paul Lindau, der Verfaſſer jener Kritik, ſeine Auffaſſung über Ibſen auch bald geändert hat, werden ſchon ſeine feinfühligen Kritiken über „Geſpenſter" und „Wildente" beweiſen — auch iſt's wohl keine Indiskretion, wenn ich aus einigen mir jüngſt zugegangenen Zeilen Lindaus ſein rückhaltloſes Bekenntnis wiedergebe: „Auch in mir hat ſich in vieler Beziehung ein litterariſcher Stoffwechſel vollzogen, deſſen ich mich nicht nur nicht ſchäme, deſſen ich mich ſogar freue."

Einig waren damals natürlich alle Berliner Kritiker in der Verurteilung des für die Bühne von Darſtellern und Direktoren für nötig befundenen verſöhnlichen Schluſſes der Noradichtung. Die bedeutendſten Dramaturgen jener Zeit, Laube in Wien und Maurice in Hamburg, hatten dieſen verſöhnlichen Schluß gewünſcht. „Sie finden" — ſchreibt Ibſen am 18. Februar 1880 an Laube — „daß das Stück des Schluſſes wegen der Kategorie ‚Schauſpiel' nicht entſpricht. Aber, verehrter Herr Direktor, legen Sie denn wirklich der ſogenannten Kategorie einen ſehr großen Wert bei? Ich jedenfalls glaube, daß die dramatiſchen Kategorien dehnbar ſind, und daß ſie ſich nach den vorhandenen Thatſachen in der Litteratur richten müſſen, nicht umgekehrt." Aber Frau Hedwig Niemann erklärte, ſie würde ihre Kinder nie verlaſſen, darum käme ihr Nora etwas bedenklich vor. In ſeiner „Nora"-Einleitung (1900) macht Schlenther dagegen treffend geltend, daß auch Charlotte Wolter wohl nie fähig geweſen wäre, Mord ihrem königlichen Gaſte zu ſinnen, und doch kam ihr Lady Macbeth nicht bedenklich vor. Doch das Theater ſiegte, und bei den Aufführungen in Hamburg, Wien und Berlin wurde nun „Nora" mit folgendem „verſöhnlichen" Schluß gegeben:

Nora: — daß unſer Zuſammenleben eine Ehe werden könnte. Leb' wohl! (Will gehen.)

Helmer: Nun dann gehe! (Faßt ſie am Arm.) Aber erſt ſollſt du deine Kinder zum letzten Male ſehen!

Nora: Laß mich los! Ich will ſie nicht ſehen! Ich kann es nicht!

Helmer (zieht sie gegen die Thür links): Du sollst sie sehen! (Oeffnet die Thür und sagt leise:) Siehst du, dort schlafen sie sorglos und ruhig; morgen, wenn sie erwachen und rufen nach ihrer Mutter, dann sind sie — mutterlos.

Nora (bebend): Mutterlos —!

Helmer: Wie du es gewesen bist.

Nora: Mutterlos! (Kämpft innerlich, läßt die Reisetasche fallen und sagt:) Oh, ich versündige mich gegen mich selbst, aber ich kann sie nicht verlassen. (Sinkt halb nieder vor der Thür.)

Helmer (freudig, aber leise): Nora!

(Der Vorhang fällt.)

Aber diese Kinderrührscene verbesserte den Erfolg auch nicht, und so machte man in Berlin den Versuch, an einem Abend Ibsens herben Schluß zu bringen, am nächsten die Kompromißlösung, — auf diese Weise wurde „Nora", wie Oskar Blumenthal damals schrieb, „eine Art Durchhaus-Drama mit zwei Ausgängen".

Wie das Stück und die Heldin, so hat man damals die Noradarstellung der Frau Niemann viel bewundert und gepriesen, wenngleich wir nicht recht erfahren, wie die Künstlerin sie eigentlich gespielt hat. Spielhagen meinte, um das zu schildern, müßte man die Feder eines Lichtenberg haben, und konstatierte, daß Hamlets Ideal der Schauspielkunst hier einmal verkörpert war. Das ist gewiß höchste Anerkennung, aber doch auch nur eine der beliebten, weil bequemen Kritikerzensuren: Zensur Ia, aber wie sie's nun gespielt hat, lernen wir daraus ebenso wenig, wie die Mehrzahl der heutigen Besprechungen die Eigenart einer Schauspieler-Auffassung erkennen lassen — meist liegen die Rollen „in bewährten Händen", was ich auch einmal von einer Tänzerin gelesen habe, oder die Darsteller thaten ihr Bestes oder sie genügten nicht — eine Zensurerteilung, die den erzieherischen Zweck der Kritik völlig illusorisch macht. Die Nora der Frau Niemann, die wir nach einer Photographie von 1880 hier wiedergeben, hatte einen sehr schwierigen Stand — sie hatte, was die späteren Darstellerinnen dieser Rolle niemals mehr brauchten, auch für das Stück, für den Dichter zu kämpfen. Sie hat dann später die Nora mit dem richtigen Schluß oft und immer mit glänzendem Erfolg für sich wie für den Dichter gespielt. In den ersten Akten hatte die Lieblichkeit ihres Wesens, die unvergleichliche Eigenart ihres Naturells stets siegreiche Kraft — die Abrechnung mit dem Gatten spielte sie in herber, oft von Wehmut durchzitterter Resignation. Bedeutendes als Nora gaben in Berlin dann Eleonora Duse, Agnes Sorma, Gabrielle Réjane und jüngst Irene Triesch. Frau Réjane führte die große Schlußabrechnung mit Helmer in glänzender, glitzernder, kühler Dialektik durch, in der der Gedanke an die Kinder gar keinen Raum mehr hatte. Ihre Nora interessierte durchweg, aber man stand niemals unter einem zwingenden Banne, wie bei der Nora der Duse. Man merkte bei ihr immer zu viel bewußtes Können. Wie die Réjane zum Schluß des zweiten Aktes die Tarantella tanzt und, um ihre Furcht zu betäuben, sich in immer rasendere Hast hineinjagt, endlich mit angstvoll aufgerissenen Augen aufschluchzend dem Gatten an den Hals stürzt — das ist schauspielerisch eine interessante Leistung, trifft aber für die Bedeutung der Scene durchaus nicht zu. Ein solch elementarer Leidenschaftsausbruch müßte doch Helmer aufs höchste beunruhigen, während er doch nur zu sagen hat, daß er Nora nochmals Unterricht für den Tanz geben müsse. Das Spiel der Réjane vollends im dritten Akt läßt den Verdacht aufkommen, als habe sie Rolle und Stück überhaupt nicht verstanden. Wenn Helmer

mit dem ihre Schuld verratenden Brief in sein Arbeitszimmer geht, dann steht Frau Réjane da mit schmerzvoll verzerrten Zügen, wie lichtlos starren die großen Augen ins Weite. Aber Nora erwartet doch jetzt, daß endlich das Wunderbare kommen werde, das freiwillige Opfer des Mannes für sie. Und darum muß zunächst doch ein Schimmer freudiger Verklärtheit über ihrem Antlitz liegen; erst im Moment darauf, wo der Entschluß zum freiwilligen Tode ihr wieder nahe tritt, darf jene grause Angst sie erschüttern. Diese falschen Auffassungen der Réjane, der für die Nora auch das unbestimmt Ahnungsvolle fehlt, können freilich nicht überraschen. Wie die Pariser Kritiker im Nichtverstehen Ibsens Großes leisteten, so fehlt den Pariser Darstellern noch völlig der Ibsenstil und muß ihnen fehlen. Sind doch auch unsere Schauspieler erst ganz allmählich in den Stil der früheren Ibsendichtungen hineingewachsen, während bei den neueren Schöpfungen des Dichters auch unsere besten Künstler ja noch oft versagen.

Eleonora Duse freilich hat mit der instinktiven Treffsicherheit des Genies sofort eine vollendete Nora uns geboten, die vor uns wächst, aus dem Kinde zum Weibe, aus dem Weibe zur Vorkämpferin ihres Geschlechts wird, die die Nora der drei Akte zu einer Einheit gestaltet.

Agnes Sorma hat sich mit heißem Bemühen Wesen und Eigenart der Nora zu eigen gemacht. Im Berliner Theater Barnays hatte ihre Nora noch mancherlei Züge von Theaterei und Fachnaiventum — das war bis auf den letzten Rest alles abgestreift, als sie im September 1894 die Nora zum ersten Male im Deutschen Theater spielte. Frau Sorma offenbarte ganz die Doppelnatur dieses Wesens. Rührend ist ihr Hoffen und Bangen vor dem Wunderbaren, das kommen müsse. Und da es nicht kam, da war's, als wiche alles Blut aus dem Antlitz dieser Nora, die starren Blickes zu dem Gatten hinüberschaut und nun in thränendurchzitterten Worten all ihren Schmerz, ihrer Entrüstung Luft macht; herb und weh, ergreifend echt offenbarte sie überzeugend, wie sie es forttreiben muß von diesem Manne, ja auch von den Kindern ... Als Frau Sorma im vorigen Jahre diese Nora in Paris spielte, bewunderte man sie höchlich, aber unkluge Beobachter bemängelten doch, daß die Sorma weniger gut — tanze als die Réjane.

Die jüngste Nora des Deutschen Theaters ist Irene Triesch, deren Darstellung besonders im Schlußakt sehr beachtenswert erschien. Herb anmutend in ihrem schlichten schwarzen Kleide erschien sie da, nachdem sie das Maskenkostüm abgelegt, kühl und gefaßt, wie in abgeklärter Ruhe, in dem festen Vorsatz, ohne Erregung mit dem Manne, der ihr ein Fremder geworden, Abrechnung zu halten. Doch alsbald reißt ihr Temperament diese Nora fort; Thränen durchzittern die anfangs kalte, leidenschaftslose und scharfe Dialektik. Der Entschluß, den sie in der letzten Leidensviertelstunde gefaßt, steht in ihr fest, aber Empörung und Schmerz durchbrechen nun ihre Darlegungen; aus jedem Satz klingt das Weh, das ihre Seele erfüllt und das sie nicht mehr bezwingen kann. Und nun ist es nicht mehr die kaltverständige, rein logische Auseinandersetzung, die Nora bei ihrem Eintritt ins Zimmer beabsichtigt hatte — der Schmerz und die leidenschaftlich empfundene Scham über das achtjährige Scheineheleben reißen und hetzen sie nun von Wort zu Wort, von Gedanke zu Gedanke. Aus dem Allgemeinen entwickelt sich nun bei dieser Nora ergreifend das Einzelleid, aus dem Typischen das Individuelle — so verlor die Scene alles, was ihr sonst von Thesenhaftem, Programmatischem an-

haftete und früher, als „Nora" im vollsten Maße noch die Aufgabe eines Kampfstückes hatte, auch anhaften mußte.

Seit der ersten Aufführung im Residenz-Theater sind auch die übrigen Rollen zu ihrem Recht gekommen. Damals behauptete ein Kritiker, daß die Rolle des Helmer dem Darsteller — es war Heinrich Keppler — keine Gelegenheit zu tiefer Gestaltung biete. Inzwischen hat man gelernt, wie wesentlich die Bedeutung des Stückes auch von dieser Rolle abhängt — besonders in der „Nora"-Aufführung des Deutschen Theaters (September 1894) ward ersichtlich, wie dadurch, daß Hermann Nissen den Kern von Egoismus, Brutalität und feiger Korrektheit voll herausschälte, das Weggehen Noras nun als Notwendigkeit erschien. Der erste, der der Gestalt Günthers tief und eindringlich Wirkung verlieh, war bei uns Ernst Possart, mit dem „Nora" im Lessing-Theater in der Saison 1888/89 sechzehnmal in Scene ging: er zeigte die innere Bravheit des Herabgekommenen und mühsam Emporstrebenden überzeugend — wie Schlenther berichtete, folgte das Publikum den Vorgängen des Stückes mit fieberhafter Spannung, und nur zu Anfang des dritten Aktes drohte die Stimmung einen Augenblick nachzulassen. Und so ist es seitdem bei jeder „Nora"-Aufführung auf Berliner Bühnen gewesen, nur im Schiller-Theater, wo ein erst noch für Ibsen anzulernendes Publikum 1899 „Nora" kennen lernte, befremdete wieder der Schluß. So hat sich zu Gunsten der „Nora"-Dichtung seit etwa zwei Jahrzehnten ein Stimmungs- und Geschmackswechsel vollzogen, an dem freilich der Kritiker der „Norddeutschen Allgemeinen Zeitung" noch nicht teilnahm, da er nach der Aufführung von 1888 klagt, daß Ibsen niemals, „wie es doch Sardou und Dumas nie unterlassen", eine Lösung giebt; daß Ibsen außerdem, wenn er nicht sozialistische Glaubenssätze oder den Atheismus predigt, bemüht sei, „mit cynischer Feder alles Ideale in den Staub zu ziehen" ... so ziemlich alle andern aber verstehen heute, was „Nora" bedeutet, und fühlen als vollberechtigt nach, was der eindringlichste Kritiker der ersten „Nora"-Aufführung, Fritz Mauthner, damals vom Schlußakt geschrieben hat: „Da sehen wir, das alles Vorhergehende nur ein Vorspiel war, und ein neues, kurzes, schreckliches Drama beginnt, ein Drama der halben Worte und des tiefsten Menschenleids, das Drama des Mißverständnisses zweier Menschen, die bisher als Gatten nebeneinander hergelaufen sind." Und dann spricht Mauthner die prophetischen Worte: „In der Richtung, welche hier Ibsen eingeschlagen, liegt der Weg. Darum sollten sich die Zuschauer bei Zeiten an diese scheinbar grimmige Weltanschauung gewöhnen." Nach dem galligen Pessimismus Schopenhauers ist Ibsens Pessimismus ohne Galle gekommen, und darin sieht Mauthner „die Weltanschauung der Zukunft".

Mutet uns Spielhagens langer Essay über „Nora" heute an wie die unfreiwillige Abdankungsurkunde einer überlebten Kunstauffassung, so kommt in den Mauthnerschen Darlegungen von 1880 die neue Schule, — die Jugend zum Wort. Und bald entstanden aus der Jugend neue Kämpfer für Ibsen, die ihm den Weg ebneten, und diesen Kämpfern hat sich dann nach kurzer Frist der wertvollste Mitstreiter angeschlossen, der jugendliche alte Fontane.

* * *

Im Jahre 1887 tritt Fontane als Ibsen-Kritiker auf. Ibsen hatte in der Zwischenzeit, wie immer unbekümmert um Feind und Freund, mehrere Dichtungen

vollendet: 1881 die „Gespenster", 1882 den „Volksfeind", 1884 die „Wildente", 1886 „Rosmersholm". Die Jahre 1881—86 bieten auf Berliner Bühnen keine Aufführung eines neuen Ibsenstückes, die „Nora"-Aufführungen aber und die Lektüre der neuen Stücke übten starke werbende Kraft aus: es bildete sich der Grundstock der späteren Berliner Ibsen-Gemeinde. Das Jahr 1887 bringt dann einen ungestümen Vorstoß: am 19. Januar die „Gespenster"-Matinee, am 5. März den „Volksfeind", am 5. Mai „Rosmersholm".

„Mit der ersten Aufführung eines Ibsen-Dramas setzt das jüngste Jahrzehnt unserer dramatischen Entwicklung ein: als im Januar 1887 die „Gespenster" über das Berliner Residenz-Theater schritten, sprang die Pforte zur deutschen Moderne auf" — so charakterisiert Otto Brahm im Ibsenbüchlein der „Freien Bühne" (1898) die Bedeutung der „Gespenster", mit deren Berliner Bühnengeschichte wir uns etwas eingehender beschäftigen müssen.

* * *

Es war am 29. September 1889. Die „Freie Bühne", aus den Kämpfen um Ibsen erstanden und erstarkt, hatte ihre erste Vorstellung gegeben, die „Gespenster", mit Marie v. Bülow-Schanzer als Frau Alving und Agnes Sorma als Regine. Emerich Robert gab den Oswald, Theodor Lobe den Engstrand, Arthur Kraußneck den Manders. Nun war der Vorhang zum letzten Male gefallen, alles drängte dem Ausgang zu. Der Beifall war langsam erloschen und ein energisches, ästhetisch fanatisches Zischen gewann für Sekunden die bald wieder bestrittene Herrschaft im vollen Hause.

Da sprang Hans von Bülow, der in einer rechten Parkettloge gesessen, in hellem Zorn auf. Mit hastiger Geberde erhob er den rechten Arm — es war, als ob der jäh temperamentvolle Künstler ein scharfes Wort den Ibsengegnern entgegenschleudern wollte. Ich stand gerade neben ihm, den ich vor kurzem durch seine Gattin kennen gelernt hatte. Beschwichtigend legte ich die Hand auf seine Rechte — er stutzte und sagte mir dann mit bitterem Lächeln: „Ach ja, man muß es sich gefallen lassen. Solange man für die Oeffentlichkeit spielt . . . ."

An dieses, den Mann und die Situation charakterisierende Wort mußte ich denken, als ich die „Gespenster" zuletzt gesehen habe — im April 1900 im „Deutschen Theater". Die Vorstellung war eine Art öffentlicher Generalprobe für das Gastspiel in Wien, die vollendetste Darstellung des grandiosen Kunstwerkes. All die vielverschlungenen Fäden dieses wundervollen Gewebes wurden bloßgelegt, keine Einzelheit ging verloren, in alle Tiefen wurde hineingeleuchtet, und doch ging bei dieser liebevoll minutiösen und tiefgründigen Einzelarbeit niemals der große Zug, die bezwingende Stimmung der Dichtung verloren. Von Anfang an hatte das Werk die Hörer unterjocht. Minutenlanger Beifall war dem in bewundernswertester Kunst durchgeführten ersten Akt, ebenso dem zweiten gefolgt — nach dem erschütternden Finale aber hatten die Hörer geraume Weile gebraucht, um von dem Banne tiefer Ergriffenheit sich zu befreien, sich erst wieder auf sich zu besinnen. Wie allen Ibsendichtungen, die nicht mehr zur Diskussion stehen, war auch den „Gespenstern" gegenüber das Publikum reif geworden — ibsenreif auch die Darsteller: Louise Dumont, Else Lehmann, Rittner, Reicher, Reinhardt.

Hans von Bülow aber hat diesen Sieg in der von ihm oft gescholtenen Oeffentlichkeit nicht mehr erlebt.

Welch ein Weg litterarischer, ästhetischer, künstlerischer Entwicklung ist bis zu jenem 22. April 1900 zurückgelegt seit dem 9. Januar 1887, als die „Gespenster" zum ersten Male in Berlin erschienen in einer Matinee des Residenztheaters! Wie diese Dichtung damals auf die Kritik wirkte, lassen schon ein paar Verse aus Julius Stettenheims Gedicht in den „Wespen" erkennen:

Der Elcho hat sein Gesicht verhüllt,
Ist ganz erschrocken von dem Bild,
Er sagt: Der Ibsen — o großer Jammer —
Macht aus der Bühne die Schreckenskammer.

Ganz ähnlich seufzet der Blumenthal,
Er sieht das Theater in einen Saal
Der Anatomie verwandelt, wobei er
Die Thränen wischt mit dem schwarzen Schleier.

Der Lindau findet das Stück genial,
Das in der Novitäten Zahl
Dasteht als wie ein tragischer Riese,
Wünscht noch viel Bühnengespenster wie diese.

Der Schlenther ist himmelhoch entzückt,
Gott hat einen neuen Shakespeare geschickt.
Die „Vossische Zeitung" setzt ganz munter
Ein offizielles Dementi darunter.

Dieses redaktionelle Dementi in der „Vossischen Zeitung" vom 10. Januar 1887 ist für die damals noch überwiegende Anschauung sehr charakteristisch: „Wir haben unserm Herrn Referenten zur Beurteilung des Ibsenschen Stückes, dessen Aufführung als das sensationellste Ereignis dieser Theatersaison zu betrachten ist, gern das Wort gegeben, können uns seinem Urteil jedoch nicht anschließen. In philosophischen Abhandlungen mag man die schwierigsten ethischen, sozialen und physiologischen Probleme lösen; für die Kunst, so verschieden ihre Richtungen sind, bleibt ein Gesetz unumstößlich: ein Kunstwerk soll uns Genuß, Freude, Erhebung bereiten, nicht Entsetzen, Qual und, was noch schlimmer ist, hoffnungslose Verzweiflung — auch dann nicht, wenn, was wir dem Ibsenschen Stücke bestreiten, die Handlung auf Wahrheit beruht. Mit solchen Mitteln soziale und ethische Probleme lösen zu wollen, ist eine Verirrung der Kunst, selbst wenn eine so mächtige dramatische Schöpfungskraft ihnen Gestalt giebt wie die Ibsens."

Diese sonderliche Fußnote hatte aber auch ein Gutes — sie rief Theodor Fontane als Schiedsrichter auf den Plan, der nun mit schmunzelndem Behagen — man glaubt den prächtigen Alten leibhaftig vor sich zu sehen in seinem schlichten Stübchen, in seinem als Winterhausrock dienenden alten Sommerüberzieher — den Salomonischen Weisheitspruch ausgab: „Es ist eigentlich alles geschehen, was geschehen konnte. Paul Schlenther ist dem eminenten Talente des Dichters, die Redaktion der im Publikum vorhandenen Anschauung gerecht geworden." Diese Anschauung der kompakten Mehrheit, die jede Entwicklung hemmt, hatte sich freilich der Aufführung selbst gegenüber nicht immer behaupten können. J. Landau konstatierte im „Börsen-Courier", daß das Publikum fanatisiert wurde

gegen seine eigenen Ueberzeugungen, daß es sich der dämonischen Macht des Dichters gegenüber nicht wehren konnte. Und es kommt die Klage: „Ibsen ist ein reichbegnadetes Genie, aber treibt er nicht vielleicht Mißbrauch mit seinen gottgeschenkten Kräften?" Sein Unbehagen gegen die Dichtung sucht Karl Frenzel in der „Nationalzeitung" mit der Formulierung zu erklären, daß er im Leben den Irrsinnigen und Trunkenbolden aus dem Wege gehe — warum sollte er sie in der Kunst aufsuchen? Es ist das ersichtlich der gleiche Gedanken- und Gefühlsgang wie in der Vossischen Redaktionsfußnote, und ähnliche Erwägungen — so etwa, daß nach Schluß der Vorstellung trotz Ibsen die Januarsonne hell geschienen und alle Gespenster verscheucht habe — finden sich in vielen Besprechungen. Ganz originell aber ist Frenzel, der übrigens „Handlung" in dem Drama vermißt, in der Anschauung, man brauche doch nicht zu jammern, wenn man zwölf Morphiumpulver in der Tasche habe und noch Herr seines Schicksals sei. Und zu dieser Verkennung des Oswald-Charakters kommt der Kritiker, trotzdem er Ibsens Größe anzuerkennen vermag, seine schöpferische Kraft, die so runde, volle, ganze Menschen hingestellt hat, daß sie sich ihm unvergeßlich einprägen, und die gedrungene, gedankenvolle, jeder Figur angepaßte Sprache.

Vom idealistisch-ethischen Standpunkte bekämpft Adolf Rosenberg in der „Post", ein allzeit getreuer Ibsenhasser, den Dichter, bei dem er die „ideale Weltanschauung" vermißt. Nach der Anschauung der „Nordd. Allg. Ztg." rüttelt der Gespensterdichter mit frevelnder Hand an den Grundlagen des Staates und tritt unsere heiligsten Gefühle mit Füßen: „Was die krankhafte Phantasie der Franzosen bis jetzt für die Bühne geleistet, ist nicht so gemeingefährlich als dieses eine Stück, dessen Gift durch die Druckerpresse über alle Länder verbreitet wird." In der Anschauung, daß Ibsen, dessen „Gespenster" sie mißbilligen, ein ohne Zweifel begabter Mann sei, begegnen sich „Deutsches Tageblatt" und „Berliner Fremdenblatt" — letzteres macht den freilich unausführbaren Vorschlag, man solle doch lieber die „besseren" Dichtungen dieses so begabten norwegischen Dichters spielen, z. B. die „Neuvermählten" (!). Die „Tägliche Rundschau" (E. Sierke) bezeichnet es als unmöglich, den Inhalt des Stückes anzugeben in einem Blatte, das „auf sittlich empfindende Frauen Rücksicht zu nehmen für seine Pflicht hält", und sieht in den „Gespenstern" das lehrreichste Beispiel für die Entartung, der die dramatische Kunst mit unaufhaltsamer Notwendigkeit verfallen müsse, wenn sie fortfährt, „im Sinne der Franzosen" dem Phantom der nackten Wahrheit nachzujagen und „die ewigen Gesetze der Schönheit leichtmütig zu verachten". — Da geht also wieder das Gespenst jener redaktionellen Fußnote um.

Aber auch ein hervorragend kritischer Kopf wie Oskar Blumenthal, der später energisch gegen das Zensurverbot der „Gespenster" eingetreten ist und sie auf seiner eigenen Bühne vorgeführt hat, weist 1887 die Dichtung mit auffälliger Heftigkeit zurück: „Gegen Ibsens ‚Gespenster' schreit alles in uns auf, was sich ästhetische Schamhaftigkeit, was sich künstlerische Erziehung nennt." Er sieht darin nur die alte häßliche Fratze der Schicksalstragödie hinter der modisch darwinistischen Verkappung; daß ihm eine Mischung von Schnapsgeruch und Kohlendampf betäubend aus der Gestalt des frömmelnden Trunkenbolds entgegensteigt, glaubt er tadeln zu müssen. Er protestiert dagegen, daß man die Verleumder des Lebens als die Kenner des Lebens bewundere, daß das Kornfeld eine Lüge und nur der Sumpf Wirklichkeit sein solle.

Ist denn nun Ibsen wirklich ein solcher Verleumder des Lebens, ist er denn Pessimist? Ibsens Bedeutung gegenüber dem Pessimismus Schopenhauers hatte bereits Mauthner gelegentlich der „Nora" charakterisiert — aus Anlaß der „Gespenster" weist Schlenther auf den Optimisten Ibsen hin, der an die Möglichkeit eines schönen, herrlichen Freiheitslebens, wie es Oswald schildert, mit Sehnen glaubt: „Das ist das Zeichen des Optimisten, der desto greller das Weltelend beleuchtet, je fester er an die Möglichkeit des Guten glaubt. Das ist es, was Schopenhauer und seinen dichtenden Anhang von unserm norwegischen Dramatiker trennt." Und Paul Lindau sprach in der „Köln. Ztg." von Ibsens tiefsinnigem pessimistischen Idealismus. Ihm zählen die „Gespenster" als dichterische Arbeit zu den hervorragendsten Werken der Gegenwart: die Handlung ist mit wunderbarer Klarheit und Sicherheit durchgeführt, die Gestalten wie aus Erz gemeißelt; er rühmt die riesigen Verhältnisse des Ganzen, die mächtige Festigkeit des Materials, die Größe und Klarheit des Bauherrn.

Man sieht, die ästhetischen Nebelgespenster beginnen vor der Sonne Ibsens und seiner großen reinen Kunst allmählich zu schwinden, aber so oft sie auch in die Flucht geschlagen werden, sie kehren immer wieder. Der ästhetisch Abergläubische sieht Gespenster auch bei hellstem Sonnenlicht. Nach 1894 giebt es — angestellte Kritiker, die in der Gespensterdichtung nur eine abstoßende Gehirnerweichungstudie sehen; andere meinen, daß nur die „mit Scheuklappen versehenen Dogmatiker des Ibsentums" daran Gefallen finden können. Da kann es denn nicht überraschen, daß sich beim ersten Erscheinen der Dichtung — Dezember 1881 — in Ibsens Heimat ein Wutgeschrei dagegen erhoben — bei der kompakten Mehrheit und ihren Wortführern in der Presse. Wir wissen durch Henrik Jaeger, daß man sich, wie 1862 nach der „Komödie der Liebe", so auch nach den „Gespenstern" öffentlich und privatim auf die Persönlichkeit des Dichters warf und ihn mit all den schmutzigen Gemeinheiten zu bespritzen suchte, „die der Pöbel stets bereit hat, wenn es gilt, die Erzeugnisse eines genialen und kühnen Geistes in ihren Wirkungen abzuschwächen". Ibsen hatte, wie später sein Dr. Stockmann, auf die ungesunden Quellen hingewiesen, aus denen sich die Gesellschaft nährte. Nun galt er in der Heimat als Volksfeind, als ein Staatsfeind — als ein mit frevelnder Hand an den Grundlagen von Staat und Familie Rüttelnder, wie es die „Nordd. Allg. Ztg." formuliert. Und wie etwa bei uns noch enthusiasmierte Bauern nach einer Schmierenaufführung der „Räuber" dem Bösewicht — Franz heißt die Kanaille — auflauern und über ihn herfallen, da ihre Naivität ihn verantwortlich macht für Franzens böse Streiche, so fiel man über den Dichter her: Henrik Ibsen heißt die Kanaille und ist verantwortlich für jedes Wort, das in den „Gespenstern" gesprochen wird. Was z. B. Frau Alving unter dem lastenden Eindruck des Augenblicks, unter der unwiderstehlichen Wucht verzweifelnder Mutterliebe über eine Geschwisterehe sagte, ward als innerste Ueberzeugung Ibsens an-



Rudolf Rittner als Oswald in „Gespenster"

gesehen, so daß er in einem Briefe ausdrücklich erklären mußte: „Meine Absicht ging dahin, bei dem Leser den Eindruck hervorzurufen, als erlebte er ein Stück des wirklichen Lebens. Aber nichts würde einer solchen Absicht stärker entgegenarbeiten, als die Einfügung irgend einer Anschauung des Verfassers." Eine solche Selbstverständlichkeit mußte damals noch besonders ausgesprochen werden! Es ist, als ob die einfachsten selbstverständlichsten Kunstanschauungen ins Wanken kommen einem großen, wirklich neuen Kunstwerk gegenüber, das über den mühsam erlernten Katechismus der Kleinen hinauswächst.

Mehr als ein Jahrzehnt hat es gedauert, bis die Bühnen Norwegens sich zur Aufführung der „Gespenster" entschlossen. Bergen war die erste norwegische Stadt, die es wagte, und auch sie erst im Dezember 1890. Deutschland war der Heimat des Dichters vorangegangen. Von jungen Münchener Schriftstellern wurde die erste deutsche „Gespenster"-Aufführung — Mitte der achtziger Jahre in Augsburg — angeregt. Dann, kurz vor Weihnachten 1886, wurde das Werk in Meiningen einem eingeladenen Kreise von Künstlern und Schriftstellern vorgeführt. Das Ensemble des Herzogs von Meiningen wollte die Aufführung in Berlin wiederholen, die Polizei aber verbot die Aufführung. Gleichzeitig hatte Franz Wallner, damals schauspielerisch und in beratender Stellung am Residenztheater thätig, bei Direktor Anno die Aufführung der Dichtung angeregt. Die Dekoration war bereits in Auftrag gegeben, die Direktion suchte nur noch einen geeigneten Oswald — da ging auch dem Residenztheater das Zensurverbot zu. Aber die Zensur war damals nicht unerbittlich, die Losung: „die janze Richtung paßt uns nich", war damals noch nicht ausgegeben — es bedurfte nicht erst eines Kampfes vor dem Oberverwaltungsgericht. Wallner und Anno kamen auf den glücklichen Ausweg einer einmaligen „Gespenster"-Aufführung für einen wohlthätigen Zweck, und die Polizei genehmigte: einmal, und zwar am Mittag, nicht des Abends, durften Ibsens „Gespenster" umgehen.

In mehr als zwanzig Proben — eine nicht zu unterschätzende Opferwilligkeit für eine einmalige Aufführung — ward nun an der Bühnenausarbeitung der Dichtung gefeilt. Kainz hatte die Rolle des Oswald, die ihm, wie Franz Wallner berichtet, ebenso wenig gefiel wie das Stück selbst, abgelehnt. Direktor Anno übertrug die Rolle nun seinem jugendlichen Komiker Franz Wallner. Da die Alltagsgeschäfte nicht Zeit genug ließen zu intimerer Durchdringung der Aufgabe, nahmen Anno, seine Gattin Frau Anno-Frohn und Wallner zu gemeinsamem Studium die Nachtstunden zu Hilfe. Bereits zur Generalprobe war Ibsen eingetroffen. Die Aufführung selbst gestaltete sich zu einem großen Triumph, das Wagnis war geglückt. Franz Wallner, der als Darsteller wie als künstlerischer Berater der Einstudierung sich um die Ibsensache damals große Verdienste erworben hat, erzählt von der Aufführung: „Ich habe etwas Aehnliches nie wieder erlebt. Nachdem der Vorhang zum ersten Male gefallen war, herrschte einige Sekunden lang tiefste Ruhe, alles stand unter dem Banne der mächtigen Dichtung. Dann aber brach ein Sturm, ein Orkan los, wie ich ihn im Theater noch nicht gehört hatte. Widerspruchslos, einstimmig wurde der Dichter hervorgejubelt, und willig, siegestrunken ließ er sich oftmals an die Rampen ziehen, während ihm die hellen Freudenthränen über die Wangen liefen." Bei dieser Zustimmung, die ihm da in der deutschen Hauptstadt entgegengebracht wurde, mag Ibsen in herber Wehmut an die Kränkungen und Schmähungen gedacht haben, die die hier bejubelte

Dichtung ihm in der Heimat eingetragen hatte, der Heimat, vor deren Spöttern er zu milderen Göttern geflohen war und nach der er sich sehnte in stillen Nächten:

Er verbrannte die Schiffe; —
Es zog der Rauch
Als Brücke zum Riffe,
Nach Norden ein Hauch.

Nach dem Schneeland und weiter,
Von des Südens Pracht,
Reitet ein Reiter
In jeder Nacht . . .

An jenem bedeutsamen 9. Januar war der Beifall stürmisch und elementar, besonders nach dem ersten Akt; im Laufe der Vorstellung, besonders zum Schluß, erhob sich auch lebhaftes Zischen — man „empörte sich mit sehr berechtigten Lauten des Widerspruchs", meinte ein Kritiker. Ein anderer aber, dem das Stück der Gipfel des Abscheulichen schien, half sich damit, daß er den Beifall als eine nur dem Ausländer dargebrachte Ovation ansah und die eigenartige Frage aufwarf: „Was wäre wohl geschehen, wenn ein deutscher Bühnendichter — sagen wir einmal Hugo Lubliner — ein solches Familiendrama auf die Bühne gebracht hätte? Es wäre durch brüllendes Gelächter von der Scene gescheucht worden." Schade, wirklich schade, daß der deutsche Bühnendichter Hugo Lubliner uns niemals mit einem „solchen" Familiendrama auf die Probe gestellt hat.



Max Reinhardt als Tischler Engstrand in „Gespenster"

Das viel angefochtene, gelästerte Werk stand dann sieben Jahre später im Mittelpunkte heißen Wettbewerbs. Es war den energischen Bemühungen der Direktoren Oskar Blumenthal und Otto Brahm gelungen, die Dichtung von dem Zensurverbot für die öffentliche Aufführung frei zu bekommen. Alsbald führte nun ein inzwischen verschollener Unternehmer in einer hastig zusammengewürfelten Besetzung die „Gespenster" im Sommer 1894 mehrere Male im „Berliner Theater" vor. Im Oktober aber erschien es in französischer Bearbeitung und Darstellung im „Théâtre libre", das unter Antoines Leitung im Residenztheater gastierte. Die Vorstellung als Ganzes mußte als ibsenunreif angesehen werden. Es ward allzu chargenhaft, allzu bewußt gespielt, besonders vom Darsteller des Engstrand. Die Darstellerin der Regine fand erst im Schlußakt die rechte Eigenart. Pastor Manders und Frau Alving waren so alt aufgefaßt, daß die Erwähnung ihrer

früheren Neigung zu einander, all die vom Dichter so fein eingestreuten Beziehungen der beiden in falsches Licht gerückt wurden und etwas Peinliches erhielten. Antoine aber schuf ganz Vollendetes, Bezwingendes als Oswald. Er zeigte sich auch hier wieder als ein Künstler, dem man nicht nachahmen darf; denn alles ist individuell bei ihm, Ausfluß seiner Persönlichkeit. Er verzichtet in einer selbst für die Kenner modernster Schauspielkunst überraschenden Weise auf allen Theaterbrauch. Fast sieht es aus, als ginge er starken Wirkungen bewußt aus dem Wege — man verliert bei ihm völlig den Eindruck, als ob es sich überhaupt noch um Spiel handelt. Und immer trifft er das Rechte. Im Gegensatz zu den andern Oswald-Darstellern spricht er die Worte: „ich bin geistig gebrochen" nur flüsternd, in einem scheuen, schmerzdurchbebten, vor dem Klang der Worte sich fürchtenden Flüstern. Und gerade dadurch ward sein Oswald so ergreifend und eindringlich, weit mehr als der Oswald Zacconis, den wir im Oktober 1897 in Berlin kennen lernten. Zacconis Geständnis der hoffnungslosen Erkrankung kam eruptiv heraus. Er gab eine virtuose Leistung, zeigte schauspielerisch ein verblüffendes Können, aber er verschob die Linie der Dichtung völlig. Er gab ein grausiges Krankheitsbild, das im Moment erschütterte, eine klinische Studie. Schon in seiner ersten Scene zeigte Zacconi den Paralytiker in Haltung, Wesen, Mienen, in der oft nach dem Ausdruck suchenden Sprechweise. Nur da er von dem Pariser Atelierleben spricht und von der ohne Pastorensegen geschlossenen Ehe, von dem Freiheitsparadies, kommt es wie Freude über ihn: noch einmal flackert die erloschene Kraft jählings auf. In den folgenden Akten überladet Zacconi das Krankheitsbild mit einer übergroßen Fülle von Einzelzügen. Seine Krankheitsdarstellung mag wahr sein, aber darauf kommt es gar nicht an; auf der Bühne überzeugt nur das Wahrscheinliche. Eine so bereits im Beginne des Stückes bis zur äußersten Linie vorgeschrittene Krankheit hat Ibsen nicht gezeichnet; wäre bereits beim ersten Erscheinen Oswalds jenes Krankheitsstadium erreicht, dann hätte es nicht erst des Geständnisses seiner Krankheit bedurft — das Mutterauge hätte die Zerstörung des Geistes ebenso gut sehen müssen wie der Zuschauer im Parkett, selbst dem kurzsichtigen Pastor Manders wäre sie aufgefallen, und des Kammerherrn Alvings lebensgierige Regine hätte es verschmäht, auf eine Vereinigung mit einem solchen Todeskandidaten zu spekulieren. Ibsen betont im zweiten Akte schon stark das Angstgefühl, die herandrohende Auflösung der Geisteskräfte, aber zweifellos will er zeigen, daß der Ausbruch der drohenden Krankheit erst herbeigeführt wird durch den plötzlichen Brand des Erziehungshauses: das Feuer vernichtet nun nicht nur das Haus, in dem des Kammerherrn Alving Namen fortleben sollte, es vernichtet ihm auch den Sohn, den lebendigen Träger seines Namens.

Das Psychopathologische in der Gestalt Oswalds darf darstellerisch nicht so in den Vordergrund gedrängt werden, daß es Gegenstand medizinischer Kontroverse werden könnte. Die Darstellung soll auf der Bühne als wahrscheinlich zeigen, was uns doch bereits bei der Lektüre wahrscheinlich war. Unter den deutschen Oswald-Darstellern, die wir kennen, erscheint Rudolf Rittner als der bedeutendste, bezwingendste. Zu Beginn läßt eine düstere Falte auf der Stirn, der müde Ton, der, wenn Oswald durch Widerspruch gereizt wird, zu drohender Stärke anschwillt, erkennen, daß das Gleichgewicht gestört ist, daß ihm die Lebensfreude beschattet ist, die doch wieder aufflackert, da er von dem Pariser Künstlerleben

erzählt, und die es auch ist, die ihn an Regine reizt und lockt — wie ein Verzweifelnder, Versinkender klammert er sich an die gesunde, robuste Kraft Reginens. Wie Rittner dann die jäh aufflackernde Kraft wieder erlöschen läßt, wie der Klang seiner Worte allmählich mehr und und mehr von Angst durchzittert ist, wie eine unbewußte Unterströmung immer mehr nach oben drängt, läßt er von Scene zu Scene erkennen. Am bedeutendsten war sein Schlußakt: die Schatten des Irrsinns senken sich allmählich auf seinen Oswald herab — da, mit funkelnden Augen, in einem plötzlich seine Züge für Augenblicke erhellenden Freudenrausch zeigt er der Mutter die Morphiumpulver, die ihn vom Leben befreien sollen. Und nun bricht das Verhängnis herein: mühsam sucht er nach Worten, das Verlangen nach der Sonne verhallt in dem Lallen der beginnenden Paralyse. Rittner hat manch mit Antoine Verwandtes: in seiner völlig von der Theaterdiktion losgelösten Sprache, seinem bis zur Ungeberdigkeit aller Konvention widerstrebenden Wesen. Vor allem aber bezwingt das elementare Temperament seines Wesens und die Färbung seines Organs, das einem durch Sinn und Herz fährt, das streichelt und packt.

Die ersten „Gespenster"-Aufführungen im Deutschen und im Lessing-Theater fanden gleichzeitig am 27. November 1894 statt. Die Mehrzahl der Kritiker stand der Dichtung bereits mit voller Unbefangenheit gegenüber, wie einem historisch gewordenen Werke. Fast einhellig wird die starke Wirkung des Stückes konstatiert und der zum Schluß lang anhaltende, starke Beifall. Im Lessing-Theater freilich verschwand das Stück, von Nuscha Butze, Marie Reisenhofer und Sommerstorff dargestellt, bald vom Repertoire; im Deutschen Theater, seit Brahms Direktion der eigentlichen Ibsenbühne, hat es sich ständig behauptet. Die Besetzung ist gerade jetzt ersten Ranges: Louise Dumont ist eine überlegene Helene Alving, die sich in schweren Kämpfen zu ihrer neuen Weltanschauung durchgerungen, herb und groß — daß sie nun doch vergebenen Kampf geführt hat gegen all die Gespenster, gegen die Macht des Blutes und der sozialen Verhältnisse, wirkte in der Darstellung dieser Künstlerin, die so überzeugend die mater dolorosa verkörperte, doppelt ergreifend. An Stelle von AgnesSorma, die in dieser Rolle in der „Freien Bühne" ihre erste bedeutsame Leistung gegeben, spielt jetzt Else Lehmann die Regine. Wie diese seelisch die Erbschaft des Kammerherrn Alving trägt, während das physische Leiden auf Oswald übergegangen, wie in ihr eine Mischung zweier Temperamente, zweier Kulturen liegt, Roheit und Raffinement, wie all ihre Bewegungen, ihr Blick, ihr ganzes Wesen etwas instinktiv Buhlerisches haben und wie doch ihre Begierden wiederum von ihrer Verschlagenheit beherrscht werden, das läßt diese wundervolle Charakteristikerin überzeugend erkennen. Reichers Pastor Manders ist durchweg das große Kind, als das ihn Frau Alving bezeichnet: ehrlich und treu, weltfremd und gut und doch nicht frei von den Schwächen der Weltzurückgezogenheit, den feig egoistischen Regungen, der steten Besorgnis, ein Aergernis zu geben. Der junge Reinhardt, dem eine bedeutende Zukunft sicher ist, giebt den Engstrand vollendet: Erscheinung, Maske, Ton und Geste lassen den verschlagenen, brutalen Plebejer erkennen, in dem Ibsen so meisterlich ein Gegenstück zum Pastor geschaffen hat.

Die Schicksale dieser anfangs verhöhnten und verlästerten Dichtung, die die Witzlosigkeit des „Ulk" einst als ein „Trauerspiel zum Gehirnerweichen" bezeichnete, haben alle Gegner ins Unrecht gesetzt und nicht minder die Weisheit unserer Theater-

zensur, die schließlich mit der Größe und Reinheit dieser gewaltigen Tragödie hat paktieren müssen.

* * *

Das Schauspiel „Ein Volksfeind“ erschien am 5. März 1887 unter der strebsamen Direktion August Kurz im Ostend-Theater. Dort hatte es das höhern Orts beanstandete Schauspiel Wildenbruchs „Das neue Gebot“ zu hohen Ehren gebracht. In dankenswerter Unternehmungslust ließ Direktor Kurz nun den „Volksfeind“ folgen. Aber während es die Wildenbruchsche Tragödie zu mehr als fünfzig Aufführungen brachte, fand Ibsens „Volksfeind“ wohl Anerkennung, aber nicht viel Zuspruch. Das Publikum hatte sich gewöhnt, das Residenz-Theater Annos als die eigentliche Ibsenbühne zu betrachten und empfand nun die Reise nach dem Ostend-Theater in jedem Sinne als einen weiten Schritt vom Wege. Wohl wurde von der Kritik ziemlich allgemein, mit Einschränkungen je nach Temperament und Parteistellung des Referenten, der wahrhaft dichterische Zug anerkannt, der durch das Stück geht; es wird bereits von dem genialen Dramatiker gesprochen. Aber man warf dem Dichter vielfach Kleinlichkeit der Motive und der Ausführung vor; man fand, ein vergifteter Badebrunnen sei kein würdiges dramatisches Moment. Eindringlicher verstanden hat man das bedeutsame Werk erst im August 1890, wo es Oskar Blumenthal im Lessing-Theater vorführte. Adolf Klein spielte den Stockmann in der Maske Ibsens interessant und geistvoll. Später hat der „Volksfeind“ sich sogar das Königl. Schauspielhaus erobert, wo Georg Molenar kraftvoll, markig, mit überzeugender Persönlichkeit und einer Art sehr zutreffenden ungefügen Humors den Stockmann verkörperte. Der starke dramatische Elan dieses Stückes, in dem so viel herbe Menschenverachtung steckt, erwirbt ihm überall bezwingende Macht über die Hörer — selbst in der „Freien Volksbühne“. Dort haben die Zuhörer, fast durchweg bewußte Sozialdemokraten, Vertreter der kompakten Majorität — es war eine herzliche Freude — dem Dr. Stockmann zugejubelt in seinem Kampfe gegen die kompakte Majorität, gegen die öffentliche Meinung, gegen die Parteiprogramme, die alle jungen lebensfähigen Wahrheiten erdrosseln.

Zu vollster Wirkung, weil zu wirklich erschöpfender Verkörperung aber ist diese Dichtung doch erst in der Vorführung des Deutschen Theaters gelangt. Bei dieser ersten Neuaufführung am 12. Mai 1901 hat das Werk mit überwältigender Kraft die Hörer hingerissen und wahrhaft jubelnden Beifall hervorgerufen. Es war ein überraschend starker Sieg. Unmittelbarer noch als Ibsens andere moderne Schauspiele ist „Ein Volksfeind“ das Selbstbekenntnis des Dichters. Es ist die Antwort des Gespensterdichters auf seine ihn verketzernden Gegner. Wüßte man aber auch nichts über das persönliche Moment, über das innere Erlebnis des Dichters, das ihn zu diesem Werke veranlaßt hat, die Dichtung würde nicht minder stark wirken, fesseln und anregen. Sie ist der Aufschrei der Individualität gegen die kompakte Mehrheit, des Einzelnen gegen das Herdentum; unübertrefflich wahr für alle Vergangenheit, für heute und morgen und alle Zukunft, ein Werk, das ein innerlich befreiendes Lachen anstimmt über das Zwergtum, und aus dem doch zugleich die Wehmut spricht, wie die Zwerge, die Allzuvielen, die aus dem Schlamm des Lebens sich nicht emporarbeiten zu lichten Höhen, den Riesen fällen, dessen ragende Art sie nicht verstehen, weil sie ihn messen mit eigenem Maße.

Niemals haben Ibsens Augen, bemerkt der Referent der „Täglichen Rundschau“, so zornig, so in heiliger Wut in die Welt geblitzt, wie hier. Der sonst so klug abwägende Künstler schlägt hier blindlings drein wie der rasende Roland. Das Empfinden der „Post“ freilich wird durch die „Inkonsequenzen und Unwahrscheinlichkeiten“ des Stückes, das der „Börsen-Zeitung“ durch das „Brutale, ja Rüde“ der Dichtung verletzt. Von diesen abgesehen haben diesmal alle Zeitungskritiker sich zu rückhaltloser Anerkennung des Dichters durchgerungen, aber freilich war es nicht das Werk allein, das seinem Dichter den verdienten Erfolg brachte, sondern in sehr hohem Maße auch die Darstellung. Es war eben eine ganz vollendete Vorführung, wie sie nur das Deutsche Theater ermöglichen kann. Früher hat allen „Volksfeind“-Darstellungen immer noch ein peinlicher Rest von Pathos angehaftet, man spielte ihn mehr im Björnsonstil, niemals aber so durchaus in dem kampffrohen, frischen, lebhaften Temperament, das gerade diesem Werke wie keinem andern Ibsens eigen ist. Der Dichter selbst hat einmal erklärt: Stockmann ist zum Teil ein grotesker Bursche und ein Strudelkopf. Gewiß — es muß ihm der Darsteller einen phantastischen Zug geben, damit Stockmann eine Weile die Erbärmlichkeit seiner zwerghaften Umgebung übersehen kann, einen burschikosen Humor, der ihn vergessen macht, wie viel Enttäuschungen er schon erlebt hat, eine kindlich liebenswürdige Naivität, die ihn immer noch auf den Sieg der Wahrheit hoffen läßt, eine ungestüme Art des Draufgehens auf das große Ziel, blind für die Hindernisse und Schlingen, die ihm für jeden Schritt gestellt sind. Diese Gestalt ist oft — man braucht dabei nicht nur an den von Biedermaiertum strotzenden Stockmann Sonnenthals zu denken — allzu wuchtig, allzu pathetisch, allzu selbstbewußt, auch allzu rührsam verkörpert worden. Bassermann, der hier seine bisher größte und bedeutsamste Leistung geschaffen, ist ein Darsteller, der die einzelnen Elemente dieser echten Ibsengestalt in ganz vollendeter Weise zu einem überzeugenden Ganzen verschmilzt. Das kindlich Fröhliche, das Ibsen nicht ohne Absicht an Stockmann schon in seinen ersten Scenen aufweist, brach in Bassermanns Darstellung immer wieder durch — er war immer das große Kind, das durch jeden Lichtblick, der sich ihm bietet, sofort von aller trüben Stimmung sich befreit fühlt. Charakteristisch hierfür war die wunderhübsche Art, in der Bassermanns Stockmann die Nachricht aufnimmt, die ihm der Bruder über das Testament des „alten Dachses“ giebt; charakteristisch auch, wie er in der Volksversammlung blindwütig auf die Gegner losschreit und dann mit fröhlichem Lachen sich über die Wirkung freut. In dieser Scene, die übrigens meisterlich insceniert war, kam Bassermanns Auffassung der Wirkung des Ganzen besonders stark zu gute: seine Rede trug durchweg nicht nur den Charakter des Improvisierten, sondern Ton und Geste und steigende Erregung des Darstellers ließen überzeugend erkennen, wie Stockmann von Satz



Georg Molenar als Stockmann im „Volksfeind“

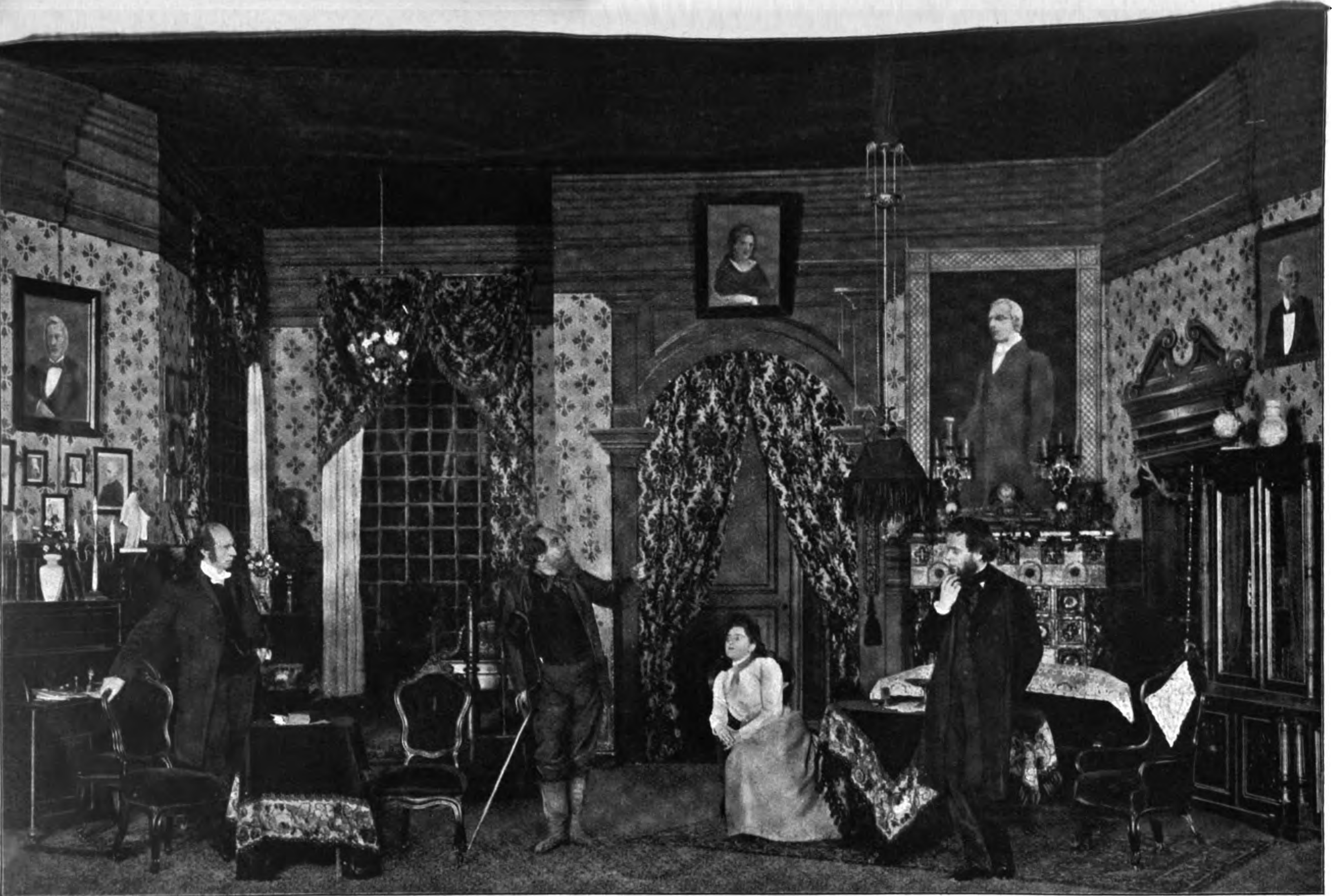
zu Satz innerlich getrieben wird, wie er in dieser Weise sprechen muß. Und niemals fehlte der tragikomische Zug, der dieser Gestalt eigen ist, jener Zug, der den Dichter des Werkes in seiner ganzen Ueberlegenheit zeigt: je mehr Ibsen an dem Werke arbeitet, desto mehr hat er sich die Erregung und Entrüstung vom Herzen geschrieben und steht nun bereits, wenn's im Innern auch noch schmerzt, so hoch über den Gegnern, daß er sich selbst in der Gestalt Stockmanns leise karikieren und sich darüber lustig machen kann, was er für ein Kindskopf gewesen, daß er mit der Aufdeckung der stickigen Atmosphäre auf Anerkennung hat rechnen können, wie Stockmann auf Ehrensold und Fackelzug.

„Solch einen Kerl wie den Dr. Stockmann, wie ihn Bassermann hinstellt, hat das Publikum denn doch noch nicht erlebt", rühmt Heinrich Hart in seiner Besprechung im „Tag" und versichert, hier hat sich in der That einmal Kunst in Natur, Bühne in Wirklichkeit verwandelt; Bassermann habe sich hier als den bedeutendsten Vertreter der objektiven Darstellungskunst erwiesen. Bassermann zunächst stand die Verkörperung des Stadtvogts durch Oskar Sauer, der diese ungemein schwierige und undankbare Rolle mit diskreter Feinheit und doch mit völliger Bloßlegung der Motive, mit großer Klugheit in klaren, reinen Linien vorführte. So hob er den zweiten Akt zu einer sonst ungewohnten Wirkung — die Scene der beiden Brüder ward zu einem Höhepunkt des Stückes. Nach diesem alle Erwartungen übersteigenden Erfolge, der dem neu erstandenen Schauspiel zu teil wurde, darf man wohl auch für andere frühere Dramen Ibsens, denen die Wirkung ins Breite bisher versagt war, auf steigenden Erfolg rechnen, sobald auch für sie die rechten Schauspielerindividualitäten gefunden sind.

„Rosmersholm" brachte zuerst das Residenz-Theater am 5. Mai 1887. Emanuel Reicher, der eigentliche Begründer der modernen Berliner Schauspielkunst, spielte den Rosmer, Frau Frohn die Rebekka. „Ibsen hat" — so schrieb damals Rheinisch, der allzu früh verstorbene Kritiker der „Börsen-Zeitung" — „einem spröden, innerlich widerstrebenden Publikum mit eiserner Hand einen großen mächtigen Erfolg abgerungen. Man stand sprachlos vor der grandiosen Macht und unerbittlichen Wahrheit in der psychologischen Entwicklung. Ibsen deckt darin gleichsam alle Himmel und Abgründe des menschlichen Herzens auf und führt dann zu Höhen einer sittlichen Weltanschauung, die vom reinsten Lichte verklärt sind." Hier hat sich also bereits in der Kritik die Erkenntnis des Idealisten Ibsen Bahn gebrochen. Und gleichzeitig kommt nun Theodor Fontane und nennt den gesunden Menschenverstand, der allerlei gegen das Stück hat, einen ganz launenhaften Gesellen. Wolle man auch seelische Krankheit aus der Bühnendichtung verbannen, so solle man doch lieber gleich die ganze



Louise Dumont als Rebekka West in „Rosmersholm"



1 2 3 4

„Rosmersholm“ Schauspiel von Henrik Ibsen.
1. Aufzug im Schiller-Theater zu Berlin.

Brendel: Ich danke der freigebigen Wirtin dieses Hauses, aber ich lege nicht gern Beschlag auf die private Gastfreundschaft. Leben Sie wohl, meine Herrschaften.

1 Rektor Kroll (Friedrich Holthaus). 2 Ulrik Brendel (Max Pategg). 3 Rebekka (Alwine Wiecke). 4 Rosmer (Ferdinand Gregori).



Hans Pagay als Ulrik Brendel in „Rosmersholm“

Kunst der Menschendichtung einpacken und sich mit jenen Spaßvögeln und Spottvögeln begnügen, welche unsere Bühnen umzwitschern. Und nun kommt Fontane, der Dichter, zu dem prächtigen Ausspruch: „Wenn Ibsen aus der Masse ein paar ungewöhnliche Menschen sich emporringen läßt, welche einen höheren Anspruch auf Freiheit und Frohsinn erheben und nicht die Gewohnheit ihre Amme nennen wollen — ist das Verrat an der Masse? Der bon sens sagt: Ja. Bei aller schuldigen Hochachtung für diesen bon sens behaupte ich eins: daß kaum jemals mit stärkerer dichterischer Kraft ein idealer Gedanke reale Gestalt erhielt als in Ibsens Rosmersholm. Und nun mag man nach Geschmack wählen, ob dieser Dichter ein Idealist oder ein Realist.“

Was will es gegenüber solcher Anerkennung besagen, daß manche der Kleineren dem Höhenfluge Ibsens nicht folgen konnten? Das Verständnis für „Rosmersholm“ ist übrigens nicht in so gerader Bahn aufwärts gestiegen wie für die andern Ibsenwerke der achtziger Jahre. Publikum und Kritik hatten Rückfälle, das Verständnis ist nur in Spirallinien gestiegen. Nach dem Residenz-Theater hat das Lessing-Theater im Sommer 1890 das Stück gegeben. Während der Kritiker des „Berl. Tagebl.“ versichert, das Ganze hätte gewirkt, groß und feierlich wie ein Bühnenweihspiel, hat Rudolf Stratz, der nicht nur gute Romane schreibt, sondern in unerwiderter Liebe sich auch dem Theater zuwendet, in der „Kreuz-Ztg.“ berichtet, es sei das graue Gespenst der Langeweile in das Haus geschlichen und habe sich gähnend auf den Souffleurkasten gesetzt. Unbekümmert um Rudolf Stratz nahm das Publikum die Darbietung mit starker innerer Teilnahme auf, und neun Jahre später, bei der September-Aufführung des Deutschen-Theaters 1899, zeigte sich überraschend, wie sehr das Verständnis auch für dieses, gespannteste Aufmerksamkeit verlangende Werk gewachsen war. Diese Aufführung war zugleich ein Triumph moderner Schauspielkunst: Reicher giebt Rosmer menschlich echt in einer leicht pastoralen Färbung, einem am Wort sich berauschenden und vor der That zurückschreckenden Idealismus. In Wesen und Ton und in den Zügen des Antlitzes, um den



Emanuel Reicher als Rosmer in „Rosmersholm“


Max Reinhardt als Mortensgard in „Rosmersholm“

weichen Mund und den oft hilflos blickenden Augen sitzt ihm die Schwäche des Rosmerschen Geschlechts. Louise Dumont gestaltete bedeutsam, mit verhaltener starker Empfindung, mit herber Entschlossenheit und einer nur wie aus scheuer, frauenhafter Verschlossenheit hervorbrechenden Leidenschaftlichkeit, klug und überlegen die Rebekka, besonders groß in der ehernen Ruhe ihres Schuldbekenntnisses. Nissen zeichnete den Rektor als beschränkten, verbitterten, kleinlichen Fanatiker, als ein Kleinstadtprodukt. Oskar Sauer und Max Reinhardt, zwei glänzende Charakteristiker, schufen aus Brendel und Mortensgard zwei nachhaltig wirkende, tiefeingreifende Gestalten.

* * *

Lebhafte Kämpfe hat seinerzeit das Schauspiel „Die Wildente“ hervorgerufen. Die Erstaufführung in einer Matinee des Residenz-Theaters am 4. März 1887 bezeichnete das „Kl. Journal“ als einen Pyrrhussieg der Ibsengemeinde, ein anderes Blatt nannte die „Wildente“ nur einen poetischen Sonntagsbraten für die unerschrockenen Jünger der Litteratur, die sich berufsmäßig die Stimmung verderben, den Glauben an die Welt erschüttern lassen wollen. Nun kommen in oft grotesken Wendungen wieder all die gesinnungstüchtigen Verfechter des Ideals zu Worte. Herr Rosenberg in der „Post“ nennt es ein Gemisch von Verworfenheit und Trivialität, aus dem Ibsen seine Menschen geformt hat: „Was wir hier zu hören bekommen haben, übertrifft an nackter Brutalität alles, was in den verrufensten französischen Sittendramen vorkommt. Dieser Roheit steht ein behagliches Wühlen in den nichtigsten Bagatellen des alltäglichen Lebens zur Seite.“ Die gleiche unheilbare ästhetische Kurzsichtigkeit offenbart der Kritiker der „Nordd. Allg. Ztg.“: „Der ganze Schmutz obskurer französischer Bühnenwerke verdiente fast die Bezeichnung reines Wasser, verglichen mit der ‚Wildente‘.“ Derselbe Herr ist dann der Ansicht: „Ganz abgesehen von der Technik, die ihm gänzlich fehlt, ist in keinem Stück Ibsens auch nur der Versuch gemacht, eine Frage in klarer und faßlicher Weise aufzustellen oder die Lösung irgend eines Problems zu finden.“ In einer prophetischen Vorwegnahme eines Polizei-Präsidialwortes erklärte J. K. im „Lokal-Anz.“, er sei überhaupt Gegner dieser Richtung: die „Wildente“ ist ihm eine „im ganzen


Oskar Sauer als Gregers Werle in „Wildente“



Paula Eberty als Hedwig in „Wildente"

ziemlich verfehlte Dichtung". Es ist, als ob die Herren, denen der Verleger ein kritisches Amt gegeben, völlig vergessen hätten, was sie aus den früheren Ibsendichtungen hätten lernen sollen — aber überraschend ist's nicht, denn zwei Jahre später bei Hauptmanns Erstlingsarbeit „Vor Sonnenaufgang" hat sich genau dasselbe Schauspiel wiederholt. Was z. B. in der „Volkszeitung" über den Dichter der „Wildente" gesagt ist — „Gebrechen und moralische Versumpfung ziehen ihn an, er erhebt uns nicht in die reine Luft des Ideals" — das ist in mancherlei Variationen auch über Hauptmann gesagt worden. Und das wird sich immer wiederholen, wie es sich bei uns bis heute wiederholt seit den Kritiken über „Götz" und über die „Räuber".

„Ibsen richtet auf Ruinen ein Fragezeichen auf" — diesen der Illustrierung würdigen Gedanken spricht ein Kritiker des „Deutschen Montagsblatts" aus, Herr O. N. H. Inzwischen ein Theaterdirektor geworden, der mit „Nora" gute Geschäfte macht, legte er als Kritiker dar, daß die Zurückhaltung der Bühnen gegen Ibsen gerechtfertigt sei. Es sei eine Lücke in allen Ibsenschen Dichtungen, die auf eine Unfertigkeit seiner eigenen Dichternatur zurückführe. Und dann spricht O. N. H. das Rätselwort: „Weder gut noch schlecht sind Ibsens Menschen, sie sind nichts als gemein." Noch schlimmer kommt Ibsen in einer Besprechung des „Kleinen Journals" fort, dem Ibsen „die abgeblaßte Kopie eines Litteraturheilands ist, der sich als Sternensohn ausgiebt, aber nur ein geschickter Gaukler ist." Dem gegenüber ist's schon eine Freude, in der „Kreuz-Ztg." zu lesen, daß „Wildente" weniger widerwärtig sei als „Rosmersholm" und „Gespenster": „Wer mutig und innerlich gefaßt ist, möge es lesen. Es ist greulich — aber doch packt der Mann, nur können wir ihn nicht lieb haben."

Seit damals nun hat es viel Mutige und innerlich Gefaßte gegeben, die die „Wildente" gelesen und auch gesehen haben, denn es ist neben „Nora" vielleicht sein beliebtestes Werk. Aber auch damals fanden sich zahlreiche Stimmen, die Wert und Bedeutung des Werkes anerkannten. Otto Brahm schrieb in der „Frankfurter Ztg.", daß hier Menschen, nicht Schablonen und Puppen dargestellt seien, daß mit dem geistigen Problem sich stets die Fabel des Stückes verschlinge.



Else Lehmann als Gina in „Wildente"



Emanuel Reicher als Hjalmar Ekdal in „Wildente“

Paul Lindau im „Berl. Tagebl.“ fand die Charaktere voll unheimlicher und unbarmherziger Wahrheit und so meisterlicher Zeichnung, daß man von tiefster Verehrung für den dichterischen Schöpfer erfüllt werde. Er empfindet dabei jenes starke und immer anwachsende Frohgefühl, wie es nur ein Werk der echten Kunst hervorzurufen vermag: „Durch die wunderbare Schärfe und Richtigkeit der Beobachtung, die Meisterschaft und Schilderung der einzelnen Charakterzüge und die Zusammenfassung dieser Einzelheiten, durch die äußerste Vermessenheit, ja den tollkühnen Mut des Dichters, das, was er sagen will, unter allen Umständen auch zu sagen, hat es mich mächtig angezogen und ergriffen und als Kunstwerk mit tiefstem Respekt erfüllt und entzückt.“ Und nach der zweiten Aufführung fügt er hinzu, daß kein Dramatiker unserer Zeit der Bühnenwirkung des Wortes so mächtig sei: „Jedes Wort trifft ins Schwarze, es ist alles so furchtbar wahr.“

Was vielen Gegnern der „Wildente“ Unbehagen verursacht hat, ohne daß sie es zu formulieren wußten, spricht Theodor Fontane knapp und präzis in dem Satz aus: „Das Gebäude der überkommenen Aesthetik kracht hier in allen Fugen.“ Und dann verkündet er, der Dichter unter den Kritikern: „Was hier gepredigt wird, ist echt und wahr, bis auf das letzte Titelchen und in dieser Echtheit und Wahrheit der Predigt liegt ihre geradezu hinreißende Wirkung.“ Dann aber wirft er allen, die an Ibsen Größe vermissen und Idealismus, das große und feine Wort entgegen: „Liegt nicht auch in der Unterwerfung eine Erhebung und ist nicht die Resignation auch ein Sieg?“

Daß Ibsen dem Schauspieler neue und schwere Aufgaben stellt, ihn von der Schablone zur Natur führt, vom Ueberlieferten zu eigenen Schöpfungen, hat damals Schlenther ausgesprochen. Schon damals wurde darstellerisch sehr Gutes geboten: Pagay hat als alter Ekdal eine bisher unübertroffene Leistung geboten — die Eigenart seiner Auffassung läßt schon allein sein hier wiedergegebenes Rollenbild erkennen, wie er denn auch als Ulrik Brendel in „Rosmersholm“ später Bedeutendes bot. Hjalmar Ekdal, der Photograph, fand in Direktor Lautenburg einen Darsteller von scharf charakteristischer Prägung und überzeugender Wirkung. Als kleine Hedwig war Martha Zipser von



Hans Pagay als alter Ekdal in „Wildente“

feinster Art, von schlichtester Natürlichkeit. Die übrigen traten zurück. Inzwischen sind unsere Darsteller vielfach ibsenreif geworden. Als am 7. Januar 1897 das Werk im „Deutschen Theater" aufgeführt wurde, wuchs es weit über die bisher gekannte Bedeutung hinaus. Es war dies das Verdienst Oskar Sauers, der den Gregers Werle spielte. Damit ward Gregers Werle, wie es Ibsen gewollt hat, wie man es bisher aber nicht empfunden hatte, die Hauptperson der Dichtung. Ich habe selten so aufklärende, erhellende Anregungen über die Lektüre hinaus durch die Darstellung erhalten, wie hier. Es stecken Hamlet-Elemente in diesem Gregers, wie ihn Sauer darstellte. Es war überaus fein, wie er im Gespräch mit Hedwig leise, feine Beziehungen herstellte, Töne anschlug, in denen etwas von der Stimme gemeinsamen Blutes nachzitterte, wie er, der mit frühen Greisesfalten um Stirn und Auge dahergeht, mit sorgendurchfurchten, verzehrten Zügen, erfüllt ist von dem hohen Gedanken der idealen Forderung und wie nun, wenn der Glaube an seine Ideale wieder sieghaft ward, er mit glücklich leuchtenden, guten Kinderaugen in all die Trübheit der Welt blickt. Als die in Unterordnung und liebevoller Geschäftigkeit, in kleinlicher Sorge geistig heruntergekommene Frau, die bei all ihrer vom Gatten gerügten Unbildung doch so viel gesunden Menschenverstand besitzt und bei all ihrer Schlumprigkeit doch nicht vergessen lassen darf, daß sie einst den verwöhnten Großhändler Werle hatte reizen können, war Else Lehmann unübertrefflich. Schlicht und lieb und echt, oft in rührend kindlichem Ton und durchweg sympathisch gestaltete Paula Eberty die kleine Hedwig. Beifall und Teilnahme des Publikums war ungemein stark, wie bei den mehr als hundert Vorstellungen im Residenztheater: die Prophezeiung eines Pyrrhussieges war zu schanden geworden. Im Unrecht geblieben war wieder die kompakte Majorität, in deren Namen seinerzeit der „Ulk" als Finale der „Wildente" verkündet hatte: „Gregers nimmt sich mit steifem Arm bei der Brust und wirft sich verdientermaßen hinaus. Die Wildente nimmt ein wild' Ende."



Siegmund Lautenburg als Hjalmar Ekdal in „Wildente"

* * *

Am 5. März 1889 folgte, und zwar in dem damals unter Direktion Annos stehenden Schauspielhause, das Schauspiel, in dem die Frau das von Nora vergebens Erwartete, „das Wunderbare" erlebt — „Die Frau vom Meere". In der Betrachtung der Bühnenschicksale dieses Werkes werden wir kurz sein können; die Akten über „Die Frau vom Meere" sind noch nicht geschlossen, das Schauspiel ist bei uns noch nicht zu seinem vollen Recht gekommen, ebenso wenig wie das durch das Medium der Hilde Wangel mit der „Frau vom Meere" verbundene Drama vom „Baumeister Solneß". Für beide Dichtungen ist eine hoffentlich baldige Bühnenwiedergeburt zu erwarten. Als diese Dichtung von der Meeresmystik und dem Siege der Willensfreiheit 1889 im Schauspielhause erschien, galt

die freudige Aufnahme seitens des Publikums weniger dem Werke selbst als dem Dichter, der damals in Berlin weilte und an drei Bühnen seine Stücke sehen konnte. „Die ganze machtvolle litterarische Erscheinung Ibsens, das Gesamtbild seines Wirkens und Schaffens begrüßte das Publikum, indem es den kleinen, etwas schüchternen Mann mit dem großen, prächtigen Nordlandscharakterkopf immer und immer wieder hervorrief", berichtete der „Börsen-Courier". Besonders die ersten beiden Akte wurden mit stürmischem Beifall aufgenommen. Aber in den Kern der Dichtung ist man damals alles in allem wenig eingedrungen. Die Grundstimmung der Dichtung, die Mystik des Meeres, die dann zum Symbol des Werkes wird, ward nicht durchweg mitempfunden. Man empfand es nicht eindringlich genug, wie diese Mystik der Gestalt des Fremden — „der Mann ist wie das Meer" — innewohnt, verstand nicht, wie Ellida, des Leuchtturmwächters Tochter, von dem weiten uferlosen Meere, das für sie die unbekannte Welt war, hypnotisiert sein mußte und erfüllt von einer übermächtigen Sehnsucht nach allem „was zieht und versucht und lockt — hinaus in das Unbekannte". Und darum, da man vielfach die psychischen Vorbedingungen nicht verstand, empfand man auch nicht die Größe der Wandlung, die sich in Ellida vollzieht. Man betrachtete alles zu sehr vom Standpunkt des bon sens, gegen den Fontane doch in „Rosmersholm" geeifert hatte und der ihn nun doch auch ein wenig beherrschte als er schrieb, der Weg, den Ibsen zur Heilung Ellidas einschlägt, scheine ihm das Heilverfahren nicht recht zu sichern. Auch Paul Lindau sah mehr den Einzelfall als das Symbolische, und kommt daher zu der Annahme: „Wir werden nicht durch ein psychologisches Problem gefesselt, sondern es wird uns ein psychiatrischer Fall vorgetragen. Wir verehren in Ibsen einen Meister in der dramatischen Dichtung, wir bewundern die Echtheit seiner Beobachtung, den Mut seines Ausdruckes in den Charakteren, die Wucht seines knappen Wortes, wir können ihm nicht Dank genug wissen, daß er durch den Gedankenreichtum seiner Dichtung thatkräftig gegen die Verflachung ankämpft. Aber durch alle unsere Ehrerbietung vor dem Meister ringt sich der seufzende Wunsch: wenn doch die Leute manchmal ein bißchen weniger gescheidt sprächen und dafür ein bißchen herzlicher."



C. J. v. Dühren-Berlin phot.

Alwine Wiecke als „Frau vom Meere"

Zehn Jahre später, im Mai 1899, erschien dasselbe Werk im Schiller Theater. In zwölf Vorstellungen folgte das Publikum mit sichtlicher Teilnahme der vor dicht besetztem Hause stattfindenden Darbietung. Während man 1889 den Fremden mit den Fischaugen und seinem Rattenfängertum höchst wunderlich und lächerlich gefunden, vermochte man ihn jetzt bereits von der deutlichen, peinlichen Wirklichkeit loszulösen. „Der Hörer hat" — schrieb damals Paul Mahn in der



1 2 3

„Die Frau vom Meere“, Schauspiel in 5 Aufzügen von Henrik Ibsen.

5. Aufzug. 7. Scene im Schiller-Theater zu Berlin.

Wangel: . . . . . Denn jetzt darfst du in Freiheit wählen. Und unter eigner Verantwortung, Ellida.
Ellida: In Freiheit und — und unter eigner Verantwortung! Verantwortung auch? — Hierin liegt — die Wandlung!
(Die Schiffsglocke ertönt wieder.)
Der Fremde: Hörst du, Ellida Jetzt läutet es zum letztenmal. Komm also!

1 Dr. Wangel (Albert Patry). 2 Ein fremder Mann (Willy Frohböse). 3 Ellida Wangel (Alwine Wiecke).

„Voss. Ztg." — „bei den Ausbrüchen von Ellidas Wahn mehrmals die Vorstellung, daß eine rein medizinische Behandlung erfolgversprechender sein werde als die psychische Einwirkung. In einigen Jahren geht man vielleicht auch darüber schon hinweg — hüben und drüben vereinigt man sich dann in der Freude, daß man überhaupt Stücke von solcher Erschöpfung der Probleme, von solchem Ernst und solcher Weite besitzt."

Das Akklimatisationsvermögen, das uns Ibsen hier bei Ellida zeigt, hat sich im letzten Jahrzehnt auch das große Publikum mehr und mehr zu eigen gemacht. In der Betrachtung dieses letzten Ibsen-Jahrzehnts werden uns daher die gegnerischen Stimmen nicht mehr sonderlich kümmern: sie haben nicht mehr entwicklungstheoretische Bedeutung, sondern sind nur noch kuriose Dokumente der Beharrungstheorie. Das für die deutsche Litteratur einschneidend wichtige Wendejahr 1889 bezeichnet auch für Ibsen in Deutschland den Beginn des Sieges, und wie viele auch noch die tiefgründigen Rätsel der nordischen Sphinx nicht zu lösen vermögen — man ist nicht mehr unklar über das Ingenium des Idealisten Ibsen.

* * *

„Herr Ibsen ist als dramatischer Schriftsteller eine große Null, um die die Nation nicht mit Teilnahme eine schützende Hecke pflanzen kann", so war 1858 in der „Christianiapost" zu lesen, just zu derselben Zeit, da der Dichter die „Helden auf Helgoland" vollendet hatte, jene meisterlich komponierte Dichtung, die in Deutschland unter dem Titel „Nordische Heerfahrt" bekannt geworden ist. Im Februar 1890 erschien sie zum ersten Male auf der Bühne des Deutschen Theaters, von dessen Direktor L'Arronge Adolf Rosenberg zu rühmen weiß, daß er sich im Ibsenkultus viel weniger kompromittiert habe als andere Bühnen. Sommerstorff spielte den Gunnar, Marie Pospischil die Hjördis, Max Pohl verkörperte bedeutsam den greisen Recken Oernulf. Das Publikum kam dem Werk etwas mißtrauisch entgegen, erwärmte sich aber vom zweiten Akt ab und ward dann oft ergriffen von der dramatischen Wucht mehrerer Scenen, nachdem die Rätsel des Werkes, dessen Stoff der nordischen Wälsungasage entnommen ist, sich allmählich entschleiert hatten. Wie man, will man Ibsen recht verstehen, jede Ibsendichtung studieren muß im Rückblick und Ausblick auf seine andern Werke, wie von „Catilina" bis zum dramatischen Epilog sich seine Dramen als Glieder eines untrennbaren Ganzen, als Dokumente eines dichterischen Lebenswerkes darstellen, wie vielfach eine Gestalt, ein Motiv, mitunter das ganze eigentliche Thema ihre Vorgänger in früheren Werken des Dichters haben, wie in den beiden Frauengestalten in „Catilina", in Aurelia und Furia, die Keime liegen zu den gegensätzlichen weiblichen Hauptfiguren bei Ibsen — so ist die Hjördis der „Nordischen Heerfahrt" eine entschiedene Vorläuferin der „Hedda Gabler" — und es ist ein hübscher Zufall, daß das auf die „Nordische Heerfahrt" in Berlin folgende Bühnenwerk gerade die „Hedda Gabler" war, diese „Hjördis im Korsett", wie sie treffend von Henrik Jäger benannt worden ist.

Dieses Schauspiel erschien zuerst am 10. Februar 1891 im Lessing-Theater. Bei der kurz voraufgegangenen Aufführung der Dichtung in München hatte das Publikum sich durch einige Stellen zur Heiterkeit verleiten lassen. Diese Stellen

hatte nun Direktor Oskar Blumenthal beseitigt — wie ich aus seinem mir freundlichst zur Verfügung gestellten Regiebuche ersehen konnte, waren es vor allem die Worte von dem Sterben in Schönheit, dem Bacchanal mit Weinlaub im Haar und die ängstliche Frage, ob Lövborg sich in die Brust geschossen habe. Diese dramaturgisch vorsichtigen Striche fanden damals auch die Billigung Ibsens, enttäuschten wohl aber einige Hörer, die sich gerade von jenen Stellen einen besonderen Theaterspaß versprochen hatten. Es ist eben immer das Gleiche jeder neuen Ibsendichtung gegenüber — als sieben Jahre später, am 19. März 1898, „Hedda Gabler" vom Deutschen Theater aufgenommen wurde, konnten jene damals beanstandeten Stellen gesprochen werden, ohne daß das Publikum daran Anstoß nahm. Man war — wenigstens der „Hedda Gabler" gegenüber — reifer geworden. Das zeigte sich beim Publikum wie bei der Kritik vielfach. Die „Kreuz-Zeitung", die 1891 verlangte, es solle gegen derartige Stücke endlich einmal energisch Front gemacht werden, empfindet 1898 von der Vorführung dieses Stückes einen Genuß. Bei ihrem ersten Erscheinen war es der armen Hedda freilich schlecht genug ergangen. Ein Kritiker hatte bei den Pistolen ihres Vaters an den Säbel der Großherzogin von Gerolstein denken müssen, ein anderer hielt die wissenschaftlichen Erfahrungen eines Frauenarztes für erforderlich, um Heddas Handlungsweise beurteilen zu können, ein dritter hatte seit Wochen vergebens nach dem Oedipus gesucht, der ihm die psychologischen Rätsel des Stückes lösen könnte. Eine Freude ist's, in der früher ibsenfeindlichen „Nordd. Allg. Ztg." einmal so Gutes und den Kern Treffendes zu finden, wie im folgenden Satze: „Diese Hedda ist für unsere Gegenwart wahr, wenn je Werther in den siebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts wahr gewesen ist. Auch Werther hatte einen pathologischen Zug, und nicht alle jungen Leute, die mit ihm leiden und weinen konnten, haben sich erschossen — deswegen bleibt er doch für seine Zeit und in gewissem Maße für alle Zeiten ein typischer Charakter." Der Moralist des „Fremdenblatts" freilich tadelt Heddas laxe Begriffe, und in der „Post" meint Herr A. R., daß ein Mordinstrument bei Ibsen stets vorhanden sei; in der Rumpelkammer der Litteraturgeschichte würden Ibsens Mordinstrumente einen würdigen Platz neben dem blutigen Messer von Zacharias Werner ehrenvoll behaupten. Aber auch noch 1898 stand Herr F. H., Kritiker des „Lokal-Anzeigers" und Verfasser einer Litteraturgeschichte, der Bedeutung des Werkes so unschuldsvoll gegenüber, daß er sich dahin äußerte, es sei doch verzweifelt wenig, wenn man Nichts-als-Wahrheits-Dichter sein wolle — —.



Oskar Sauer als Gerichtsrat Brack in „Hedda Gabler"

Nach der auch den Ibsengegnern unverdächtigen „Nordd. Allg. Ztg.“ folgten die Zuhörer 1898 der Vorstellung mit gespanntester Aufmerksamkeit, fast mit verhaltenem Atem. Ich hatte damals, am Vorabend von Ibsens siebzigstem Geburtstage, die Empfindung eines tiefen, starken Eindrucks und überzeugender Wirkung. Die Darstellung, vor allem das Zusammenspiel der beiden wichtigsten Gestalten, der Hedda und des Gerichtsrates Brack, ließ in alle Tiefen des Werkes blicken. Louise Dumont verkörperte die Hedda Gabler, in der die Rücksichtslosigkeit der Hjördis mit einer gewissen Feigheit verbunden ist, der Angst der modernen Dame vor dem Skandal. Ihr an feinen Uebergängen reiches Spiel, das mit einer leisen Bewegung, mit einem Aufzucken des Auges eine Reihe von blitzschnell aufschießenden Seelenbewegungen erkennen ließ, vermochte in ihrer feinen Tonnuancierung auch die gefährliche Formulierung des „in Schönheit sterben“ und der jubelnden Lust „mit Weinlaub im Haar“ psychologisch echt zu gestalten. Lebenswahr und überzeugend erschien hier das Finale der Dichtung, der freiwillige Tod Heddas, besonders auch durch die von ihr und Sauer vollendet gespielte vorhergehende Scene. Sauer gab den Gerichtsrat in der vorzüglichen diskreten Maske eines alten Roués, mit gelichtetem Scheitel, glänzend dunkel gefärbtem Schnurrbart, der so wirksam mit dem ergrauten Haupthaar kontrastierte. Voll ironischer Klugheit und überlegener Feinheit, war dieser Brack eine diskret durchgeführte, humoristische Charakterstudie, alles Rohe verdeckend in korrekter Gentlemanmanier. Die geistige Bedeutsamkeit Lövborgs und die Eigenart dieser noch einmal zu Jung-Siegfrieds Kraft auflodernden Gestalt zeichnete Reicher überzeugend — erschütternd war er in seiner letzten Scene, nach dem Verlust seines Manuskripts, das die kleine Frau Elvsted ebenso als ihr Kind bezeichnet, wie Irene das Bildhauerwerk Rubeks. Den kleinen Krauskopf spielte Gertrud Eysoldt schlicht und herzig. Hermann Nissen traf sehr glücklich Ton und



Louise Dumont als Hedda Gabler



Emanuel Reicher als Eilert Lövborg in „Hedda Gabler“

Wesen des korrekten und niemals lächerlichen Fachmenschen Tesman, und zärtlich gestaltete Frau v. Pöllnitz die Tante Juliane, eine Verwandte der Ella in „John Gabriel Borkman".

Sechsunddreißig Jahre alt war Ibsen, als er die „Kronprätendenten" erscheinen ließ, ein für seine Entwicklung bedeutsames Drama, hervorgegangen aus dem durch die Gegner in Ibsen erregten Zweifel an seinem Dichterberuf. „Glaubst du jederzeit sicher, daß du Skalde bist?" Dieses Wort König Skules war damals für Ibsens Stimmung von Bedeutung. Als das Werk im Mai 1891 im Berliner Schauspielhause erschien, ward es natürlich nicht zum Kampfobjekt, wenngleich die Tiefe und die psychologische Art des Dramas damals, wo man sich gerade an Wildenbruchs lärmvollem „Neuen Herrn" erfreute, nicht nach Verdienst gewürdigt wurde. Man empfand nicht durchweg die Größe des Problems, des Königsgedankens, die grandiose Skaldenfigur, die die Gabe des Schmerzes und des Leidens rühmt und den starken und gesunden Zweifler preist, der an seinem eigenen Zweifel nicht zweifelt. Allgemein aber ward die reizvolle Königswerbung anerkannt, die auch von Shakespeare nicht übertroffen sei. Den Bischof spielte Grube mit dämonischer Verschlagenheit, den König Hakon verkörperte Matkowsky mit sieghafter Jünglingsfrische.

Nach diesem Historiendrama, dessen Aufführung mit einer Art Waffenstillstandstimmung aufgenommen wurde, entbrannte der Kampf um Ibsen mit erneuter und grell auflodernder Heftigkeit bei „Baumeister Solneß" und „Klein Eyolf". Es ist wie das letzte Anstürmen der Gegner, die eine immer schwächer werdende Position verteidigen und verzweifelt mit allen nur möglichen Waffen kämpfen und zu Wurfgeschossen bedenklichster Art greifen. Später, bei „John Gabriel Borkman" und „Wenn wir Toten erwachen" kommt aus dem Lager der Gegner nur noch das Grollen der Besiegten, dumpf und resigniert — bei einigen Heißspornen, die nichts gelernt und nichts vergessen haben, dazwischen auch noch ein kräftiges Wörtlein ästhetischen Entsetzens. Aber das Halloh der Kampfstimmung, wie es bei „Baumeister Solneß" und „Klein Eyolf" durch den Blätterwald gellte, ist müde geworden und verhallt klanglos.

Die Zweiseelentheorie, die in der „Voss. Ztg." gelegentlich der „Gespenster" sich offenbart hatte, trat auch nach der Aufführung des „Baumeister Solneß" — Lessingtheater 19. Januar 1893 — wieder in ergötzliche Erscheinung. Nicht der Ibsenkenner Schlenther kam zum Wort, sondern Herr R. F., ein Mann im Geiste der redaktionellen Fußnote, verkündete in der Zeitung für Staats- und gelehrte Sachen: „Mystik, Hysterie, Hypnotismus, Telepathie und ganz gemeiner Aberglaube verbinden sich hier zu einem Delirium." Der Herr Referent ist der Meinung, das Stück hätte eigentlich im alten Wallnertheater gespielt werden müssen mit Meißner und Anna Schramm in den Hauptrollen. Ein anderer Herr wirft die Frage auf, ob Ibsen überhaupt noch ernst zu nehmen wäre, noch ein anderer sieht darin völligen dichterischen und geistigen Bankrott, und der „Lokal-Anz." giebt seine kritische Ansicht über die Darstellung dahin ab, daß die Künstler „ganz so verrückt, wie der Dichter und seine Verehrer es gewünscht", nicht hätten spielen können, denn dazu gehöre eben die „Naivität thatsächlich Gehirnkranker". Der Geist Nicolais geht wieder um, nur daß Nicolais Epigonen vielfach weniger Bildung haben als ihr Vorbild. Sie empfanden nicht, was Schönhoff in der „Freis. Ztg." ausführte, daß das Alter sich gern in visionäre Träumereien ein-

spinnt und daß sich Traumgesichter nicht mit aller Umständlichkeit entwickeln können, als spielten sie sich auf heller Straße ab. Sie empfanden nicht die Bedeutung dieses Werkes, das ihnen als eine „Entartungshymne" erschien und das doch, wie damals schon von vielen Seiten erkannt wurde, ein ergreifendes Selbstbekenntnis des Dichters ist — Ibsens Beichte nannte es Harden in einem gut geprägten Wort. Maeterlinck sieht in diesem „seltsamsten aller seltsamen Dramen" Ibsens eine allegorische Autobiographie. Für ihn hat jede Ibsendichtung tausend Flügel, an der man sie haschen kann und nach Herzenslust prüfen. Aber das Wehen dieser Flügel verspürte Kritik und Publikum zum Teil durchaus nicht Man blieb vielfach kühl dieser Dichtung gegenüber, die ich als die Tragödie des wunden Gewissens bezeichnen möchte, das nach Hamlets Wort Feige macht aus uns allen. „Der Umschwung kommt", sagt Solneß, „etwas früher oder später; denn die Wiedervergeltung ist unerbittlich." Zu teuer hat Solneß seine Machtstellung erkauft und sein äußeres Glück — er ist gestrauchelt wie Moses und kann das gelobte Land, wie dieser, nur von fern erblicken. Sein altes Haus ist niedergebrannt und das neue ist noch im Werden und unbehaglich — so ist ihm die alte Weltanschauung verloren gegangen und die neue hat er noch nicht völlig erringen können. Dazu gehört ein gesundes Gewissen, solch ein robustes Gewissen, wie es Hilde hat und die Rebekka aus „Rosmersholm". Und daneben eine starke Geisteskraft, sonst jammert man wie Aline, des Solneß Gattin, den verbrannten Puppen nach, all jenen von alters her ererbten Lebensgewöhnungen aus dem uns längst zerstörten Puppenheim. Wie Rosmer Adelsmenschen schaffen wollte, so hat Solneß nach dem Höchsten und Gewaltigsten gestrebt und nun, kranken Gewissens, wäre er glücklich schon, Heimstätten für Menschen zu schaffen, während sie doch nur eine Art von Zufluchtstätte begehren. Aber all sein rastloses Thun kann das Gewissen nicht übertönen, das ihm die Willenskraft bricht und die Sicherheit zum Großen. Der Mann, der alles, was unter ihm ist, erbarmungslos beherrscht, er schwankt, wenn es aufwärts geht, und stürzt in tödtlichem Falle, da er den Aufstieg zum Höchsten wagt. Der an die Pforten pochenden Jugend kann Solneß nicht Widerstand leisten, wenn ein fester, skrupelloser Wille sich ihm entgegenstemmt. Und gerade durch das Weib, an dessen Geschlecht sich Solneß am schlimmsten vergangen hat, geht er zu Grunde. Hilde Wangel scheucht ihn auf aus dem Behagen der Alltäglichkeit, aus der Lebenslüge, die Gregers Werle in der „Wildente" als eine Notwendigkeit für den Durchschnittsmenschen proklamiert. Sie scheucht ihn auf, daß er ihr, der Jugend, die Sehnsucht nach den Luftschlössern erfülle, ihr das versprochene Königreich gebe. Angestachelt vom Dämon der Jugend und der Suggestion des Weibes, wagt er sich empor — wohl schlingt er den Kranz um die Turmspitze: das ringt er seinem Wollen noch ab, dann aber schwindelt ihm und er fällt herab ins Gewohnte, in die „niedrigen verfallenen Häuschen".

Der bezwingenden Gewalt dieser Schlußscene hat sich wie 1893, so auch bei den Wiederholungen im Berliner Theater, Oktober 1899, das Publikum nicht entziehen können. Aber bis zum Schlußakt des Werkes blieb dieses an vielverschlungenen Geheimnispfaden reiche, von dämonischen Teufelchen aller Art durchwehte Schauspiel oft ohne tiefere Wirkung. Die Suggestion, die von dieser Dichtung ausgeht, kann bei der feinen, zarten Struktur dieses psychologischen Gespinstes schon durch einen falsch anklingenden Ton zerrissen werden. Die Gestalt

des Solneß muß von Anbeginn suggestiv wirken, und Hilde Wangel, die Stieftochter der Frau von Meere, muß einen mystischen Zug anklingen lassen, es muß Dämonisches herausschlagen, es muß etwas an die alte Wikingergröße mahnen, für die Hilde, wiederum eine Abart der Hjördis, voll Begeisterung schwärmt. Wenn wir auch für dieses Schauspiel einmal eine durchweg ibsenreife Darstellung erleben, so werden die Tiefe des Ganzen und all die tausendfach geheimnisreichen Beziehungen, all die Symbolik der Vorgänge sich in bezwingender Kraft den Hörern erschließen.

Immerhin hat eine instinktive Vermutung, daß im „Baumeister Solneß" doch etwas stecken könne, wovon ihre Schulweisheit sich nichts träumen lasse, den gegnerischen Beurteilern eine gewisse Mäßigung des Tones auferlegt. Diese Bedenken scheinen den Herren abhanden gekommen zu sein, als am 12. Januar 1895 „Klein Eyolf" im Deutschen Theater erschien. Flugs kommt ein Herr mit hurtiger Feder und nennt das bedeutsame Werk, in dem sich Ibsens Egoismus zum Altruismus gewandelt hat, ein „Mystifikationsdrama, das seine innere Hohlheit und Dürftigkeit durch allerlei Mätzchen verdeckt und auf das Empfinden derjenigen spekuliert, die mit Ehrfurcht allem gegenüberstehen, was sie nicht verstehen". Zu diesen Leuten gehört jener Herr ersichtlich nicht — er käme sonst aus der Ehrfurcht selten heraus. Karl Frenzel aber, der Ibsen gegenüber stets den großen Maßstab außer acht läßt, sieht in „Klein Eyolf" nur Gefühlsaufdröselungen, Spitzfindigkeiten und Gedankenspielerei. Dann wirft er die Frage auf: „Was sehen wir Unreifen, wir Menschen mit dem Einmaleins-Verstande? Ein Tendenzstück, das den Eltern eindringlich einschärft, kleinen und kränklichen Kindern gute und sorgliche Kinderfrauen zu halten." Gespenster, Gespenster! — Das Gespenst Nicolais geht um und will mit dem Einmaleins-Verstande psychologische Probleme lösen, tritt an eine Dichtung heran wie der bekannte Mathematikprofessor, der nach der „Iphigenien"-Aufführung kühl es ausspricht: „Ganz schön, aber was ist damit bewiesen? — — —

Einem andern kritischen Kollegen sind die beiden Hauptpersonen des Werkes nur Ausgeburten einer krankhaften Phantasie, aber auch ein wohlmeinender Beurteiler läßt erkennen, daß er die Rattenmamsell nur als eine „bizarre Dorfhexe, als eine Art Mutter Fadet" auffaßt.

Aber diese Rattenmamsell ist keineswegs ein Dorfhexlein George Sand-Birch-Pfeifferscher Herkunft — sie ist für „Klein Eyolf", was für die „Frau vom Meere" der Fremde gewesen: das Geheimnisvolle, düster Lockende, das wie uferlos sich weitende Meer. Von dieser Rattenmamsell geht ein stark suggestiver Zug aus, und uns allen, die wir als Kinder in zwei Welten gelebt haben, im hellen Lichte des Tages und von visionären Traumgebilden umfangen, ist es gleich ergangen wie Klein Eyolf, in dem Ibsen wohl eigene Kindheitseindrücke wiedergiebt, Erinnerungen aus der Zeit, da er scheu und ernst sich fern hielt von den Spielen der andern, in stiller Kammer in dem großen dicken Buche „Harrisons History of London" blätterte und daran seine Phantasie übte, wie die arme kleine Hedwig, die Wildentenmutter. Und wiederum wird in „Klein Eyolf" ein Thema weitergesponnen, das wir aus „Baumeister Solneß" kennen: wie der Tod des Kindes in das Schicksal einer Ehe eingreift. Wer freilich in platt Nicolaischem Rationalismus das Werk betrachtet, dem bleiben seine tiefen Schönheiten verschlossen, jene Schönheiten, die selbst einen Ibsenverkleinerer wie E. Peschkau

(„Neueste Nachrichten"), der da meint, Ibsens Namen hätten die Feinde der Schönheit auf ihre Fahne geschrieben, zu dem Geständnis veranlassen, die dramatische Litteratur der letzten Jahre habe nichts aufzuweisen, was an weihevoller Schönheit der Schlußscene von „Klein Eyolf" gleichkomme.

Das Gesetz der Wandluug, das in dem Drama zur Bethätigung kommt, machte sich 1895 bereits bei der Kritik geltend, soweit sie überhaupt wandlungsfähig war. In der „Nordd. Allg. Ztg." wird freudig als Motto der Dichtung ein „et heic dii sunt" verkündet. Die einleitende Scene erinnert den Referenten an ein Zurückleiten zum attischen Drama: „Beim Fortschreiten mußte die Bewunderung wachsen, wie der Dichter in so engem Rahmen, fast ohne daß sich äußerlich etwas von der Stelle bewegte, Fragen zu versinnlichen und versinnbildlichen weiß, die das Erdendasein des Menschen und die ganze Menschheitsgeschichte umfassen, und das, ohne den Zusammenhang zu verlieren mit den äußeren, greifbaren, sich als unmittelbarer Lebensvorgang darstellenden Geschehnissen. Dramatisch packend, oftmals mit grellem Ton aufschreckend sind diese Geschehnisse, aber sie stimmen auch zum andächtigen Aus- und Hinüberblicke über den Einzelvorgang nach dem Horizonte, wo der Gedanke sich verliert im Dämmer der ewigen Rätsel."

Wiederum ists ein Eheproblem, das Ibsen hier beschäftigt. Die Ehe von Allmers und Rita ist auf falscher Grundlage begründet; sinnliche Leidenschaft hat Rita zu dem schlanken, feinen, träumerischen Allmers geführt, und ihn lockten Ritas „goldene Berge", die ihm eine sichere Zukunft versprachen — ihm und seiner geliebten Stiefschwester. Mitunter aber wird auch Allmers versengt von der Leidenschaftlichkeit des begehrenden Weibes, das eine schlechte Mutter ist. Und in einer solchen Stunde wird Klein Eyolf von beiden vergessen — er büßt die Unterlassungssünde der Eltern und wird zum Krüppel. Und dieses Unglückskind raubt nun Rita die Liebe oder doch die Zärtlichkeit des Gatten, so daß sie den Tod des Kindes wünscht. Der tote Eyolf aber, steht er auch anfangs zwischen den beiden, führt die Gatten doch wieder zusammen. Nicht zu Glück und eitel Lust, aber zur Resignation. Allmers hat sich durchgerungen zur Lebensanschauung des Rosmer, aber die Lebensanschauung des Rosmer adelt wohl, doch sie tötet das Glück. Und Rita, die nun Kinderlose, nimmt die Kinder armer Leute zu sich, um ihnen zu geben, was Klein Eyolf entbehren mußte. Ein schwerer Werktag steht den beiden bevor, ab und zu aber wird Sonntagshelle über sie kommen, und sie sehen aufwärts zu den Gipfeln, zu den Sternen. Und zu der großen Stille. Es ist, wie ich damals unter dem Eindruck der ersten Aufführung niederschrieb, eine Dichtung voll dichterischer Größe, von der ich starke seelische Erschütterung erfahren habe: wie Allmers aus dem Paradiese vertrieben, sich auch das bescheidenere Glück der Gegenwart durch Egoismus verdirbt, wie Allmers und Rita aus Selbstsucht und Begehrlichkeit ihre Verantwortung unerfüllt lassen und dann froh sind, die kümmerlichen Scherben des zerborstenen Glückes bescheiden zusammenzufügen, das ist mit tiefgründiger Psychologie, mit einer entzückenden Fülle von dichterischen Schönheiten uns hier offenbart. Welten- und Menschheitsperspektiven öffnen sich uns, und doch auch die kleinste Seelenregung erschließt uns der Dichter, und das alles ist vorgeführt in einer Technik minutiösester Art, mit dem feinsten, exakt ineinander greifenden Räderwerk. Und den beiden Hauptgestalten hat Ibsen in Asta eine Gestalt von

zarter Frauenfeinheit gegenübergestellt, dann im Ingenieur Borgheim die lebensfroheste Gestalt, die er geschaffen, einen, der Freude findet an den Mühen des Wegebauens, der sich bescheidet in seinem Wollen und darum alles kann, was er will, dessen unerprobte Hoffnungsseligkeit noch an kein Gesetz der Umwandlung glaubt. Rittner spielte diese Gestalt mit all seiner erfrischenden herzigen Jünglingskraft. Reicher als Allmers leuchtete in alle Tiefen, alle Unterströmungen spielten in seine Darstellung mit hinein, alles stieg auf bei ihm wie „Wasserlilien aus der Tiefe." Agnes Sorma traf sehr glücklich die starke Individualität, die Leidenschaftlichkeit des Weibes, ihre beherrschende Art, aber ihr mißlang die Entwicklung — das Gesetz der Wandlung machte sie nicht glaublich.

* * *

Dem „John Gabriel Borkman" gegenüber, der am 29. Januar 1897 im Deutschen Theater zuerst erschien, ward fast überall große und rückhaltlose Bewunderung laut. Das Interesse für Ibsen war in Deutschland bereits so verbreitet, daß das Frankfurter Stadttheater sich beeilte, dem Deutschen Theater in der Aufführung zuvorzukommen. Entschiedene Gegnerschaft zeigte in Berlin eigentlich nur noch der im Nebenamte als Kritiker der „Freis. Ztg." beschäftigte Parlamentarier, Jurist und frühere Lyriker Albert Träger, der versicherte „die Schrullen des ‚großen' nordischen Dichters werden immer größer, seine Stücke immer weniger dramatisch, mit seinen sogenannten Menschen läßt sich nicht leben, man beobachtet sie wie merkwürdige Fälle in einem Sanatorium". Das Borkmansche Ehepaar ist ihm „im höchsten Grade unsympathisch und auch Ella im Grunde eine etwas altjungferlich verdrehte Schraube". Während die ibsenfeindliche „Börsen-Ztg." bedauert, daß „solche" Stücke den „sicher vorhandenen echten Theaterstücken" Luft und Licht rauben, kommt der „Börsen-Courier" nun zu dem klugen Standpunkte, der seit einem Vierteljahrhundert Ibsen gegenüber hätte eingenommen werden müssen, daß nämlich das Theaterschicksal des Stückes seinem Werte gegenüber kaum in Betracht komme.

Die Ibsen beim „Baumeister Solneß" und „Klein Eyolf" vorgeworfen hatten, daß er alt geworden sei und die mangelnde Gestaltungskraft zu ersetzen suche durch ein greisenhaftes Sicheinspinnen in allerlei mystisch-symbolisches Dunkel, mußten nun erkennen, daß er noch Werke von frischester Schöpfungskraft schaffen kann: klar in den Linien seiner Architektur und in der Technik, in der Behandlung der wie in Mosaikstückchen in die Handlung eingefügten Vorgeschichte vielleicht noch vollendeter als früher. Ungemein reich sind in „Borkman" die Parallelen zu andern Ibsendichtungen. Wie nach Ellas Wort es die größte Sünde ist, einem das Liebesleben zu ertöten, das wird später in „Wenn wir Toten erwachen" in voller Tragik sichtlich. Wie im „Baumeister Solneß" wird auch hier der rücksichtslose Vorsturm der Jugend gezeigt. Und wie Oswald der Sohn einer zerstörten Ehe, so ist es auch Erhart Borkman — beide wollen von der Mutter, deren Idol sie sind, sich losreißen, um dem lockenden Weibe zu folgen. Wichtiger ist die Parallele mit der „Wildente": der alte Ekdal, der wie Borkman im Gefängnis gewesen, wird in seiner Familie liebevoll behandelt, und aus diesem Milieu der Duldsamkeit ergiebt sich, daß eine Opferthat wie die der kleinen Hedwig erwachsen kann, während aus dem Hause des Hasses und der Kälte der junge

Borkman sorglos und rücksichtslos scheidet. Doch der immer wiederkehrenden Versuchung, eingehend Bedeutung und Art der Ibsenwerke zu betrachten, muß ich widerstehen — hier haben wir nur die Bühnenschicksale Ibsens zu betrachten, und überdies besitzen wir in der groß angelegten, vorzüglich übersetzten Ibsenausgabe von Elias, Schlenther und Brandes (Berlin, S. Fischer) bereits erschöpfende Würdigungen des Dichters.


Hermann Nissen als John Gabriel Borkman
(Nach einer Aufnahme von Josef Kainz)

Der Erfolg des Werkes im Deutschen Theater war nicht stürmisch, aber die Wirkung war groß und eindringlich, anregend und tief. Hermann Nissen, dessen charakteristische Verkörperung Borkmans unser Bild gut erkennen läßt, brachte das brutal Große, das seelisch ursprünglich Robuste des zu unumschränkter Macht emporgestiegenen Bergmannssohnes, der dann zu um so tieferem Falle kam, vorzüglich zur Geltung. Auch noch in dem geistig und seelisch zerrütteten Manne ward die Bedeutung, die Napoleonsart, erkenntlich. Erschütternd wirkte in den mittleren Akten seine Darstellung des kranken Wolfes, des Napoleon, den man in der ersten Schlacht zum Krüppel geschossen hat und der sich immer wieder in den Wahn einbohrt, er könne die Macht wieder an sich reißen, und sich immer wieder aufrafft zu der Pose des Weltüberwinders, da er immer wieder erwartet, man müsse ihm das Evangelium seiner neuen Macht überbringen. Blieb Nissen in der großen Schlußvision auch hinter der Uebergröße der Aufgabe zurück, so ist sein Borkman doch eine Leistung, eine kernige Schöpfung, die nicht leicht vergessen werden kann. Else Lehmann, die bei der Premiere in der Darstellung der Ella Rentheim, einer der schönsten und innigsten Ibsengestalten, noch nicht ganz einheitlich wirkte, hat bei der Wiederaufnahme


Max Reinhardt als Wilhelm Foldal
(„John Gabriel Borkman“)


Else Lehmann als Ella Rentheim
(„John Gabriel Borkman“)

des Stückes, im Sommer 1900, diese Gestalt mit einer schlichten feinen Innigkeit, mit einem wehmütigen Duft echtester entsagender Weiblichkeit umkleidet. Als altes Schreiberlein, dessen Lebensglück der Glaube an sein Dichtertum ist, gab Max Reinhardt, der so schnell einer unserer bedeutendsten Charakteristiker geworden ist, ein gerade in seiner Schlichtheit ergreifendes Charakterbild. Louise Dumont war eine zu Lust und Sünden lockende Evastochter.

* * *

Der siebzigste Geburtstag des Dichters brachte uns die Aufführung von „Kaiser und Galiläer" und von „Brand". Die zehnaktige Tragödie von „Cäsars Abfall" und „Kaiser Julian" erschien am 17. März 1898 in dem kleinen Belle Alliance-Theater. Direktor Droescher hatte gewandt ein Theaterstück aus fünf Akten und einem Vorspiel daraus gemacht und dem ersten Teile dabei weit größeren Spielraum gewährt als dem zweiten. Vom Standpunkte des Theaterpraktikers ein ganz berechtigter Handgriff, aber mit dieser Weltgeschichtstragödie hat der Theaterpraktiker eigentlich nichts zu thun. Mir ist jede Bühnenbearbeitung des zweiten Teiles des „Faust" recht, wenn sie die Hörer mit frischen Sinnen, mit ungeschwächter Aufnahmefähigkeit zum ungeschmälerten Genuß des grandiosen und bühnengewaltigen Finales kommen läßt, der Krönung der Faustdichtung, deren weltumspannende Bedeutung dann erst dem Hörer klar wird. Jede Bühnenbearbeitung von „Kaiser und Galiläer" aber raubt der Dichtung ihre Bedeutung — für das Wenige, was hier wirklich sinnfällig wird, geht so viel Großes verloren. Und im besten Falle hat der Hörer ein lückenloses Skelett der Handlung vor sich — fehlt aber all das blühende Fleisch. Er hat vielleicht all die Teile der Handlung — fehlt leider nur das geistige Band. Wie in dieser Dichtung vom Evangelium der Zukunft, der Botschaft vom dritten Reich, in dem der Menschengeist sein Erbe wiederfordern wird — wie da alle Keime Ibsenscher Entwicklung liegen bis zu seiner ragenden Größe im dramatischen Epilog „Wenn wir Toten auferstehen", das kann kein Zuhörer vor der Schaubühne auch nur entfernt ahnen.

Die Aufführung fand damals zu Beginn nur respektvolle Aufnahme, allmählich, je mehr Gestalten und Geschehnisse Leben gewannen, ward der Eindruck stärker. Darstellerisch ragten Wiecke-Dresden und Paul Pauly hervor. Immerhin haben derartige Aufführungen nur litterarhistorisches Interesse, und gute Bühnen sollen litterarisch sein, nicht litterarhistorisch. Das gilt auch von dem später zu erwähnenden Versuch, Jugendarbeiten Ibsens aufzuführen — weniger schon gilt das von der „Brand"-Aufführung. Das bedeutsame Werk ist in Deutschland seit mehr als zwei Jahrzehnten als Dichtung bekannt, und es wird auch unter den Berliner Kritikern niemals jemand gegeben haben, dem ein Malheur passieren könnte, wie der Leuchte der glänzenden Pariser Kritik, dem großen Sarcey, der einmal einen Ausspruch zitiert: „de Brand, le célèbre critique". Wie denn überhaupt die Pariser Kritik Ibsen gegenüber nicht immer „se trouve maîtresse de son sujet". Einige der Herren sehen in Ibsens Werken nur die Wiederauferstehung von George Sand, und der beste französische Ibsenkenner, Auguste Ehrhard, meint einmal, daß Ulrik Brendel eine Symbolisierung Ibsens selbst sei: „Ulrich Brendel, le fou, n'est personne que Henrik Ibsen, l'idéaliste.



1 2 3

„Brand", Dramatisches Gedicht von Henrik Ibsen.

2. Aufzug im Schiller-Theater zu Berlin.

Brand: Ich komm in deiner Reue Stunde.
Doch eins beding' auch ich zum Schluß:
Freiwillig, vor dem letzten Muß.
Entäußerst du dich deiner Habe!
Nackt wanderst du zu deinem Grabe!

Mutter: Forderst du den letzten Rock!
Sollt' Vieles nicht genug schon sein?

Brand: O, dies genug mehrt nur die Pein.

1 Mutter (Agnes Werner). 2 Brand (Ferdinand Gregori). 3 Agnes (Marianne Wulff).



Ferdinand Gregori als Brand

Brendel a voulu faire entrer des idées libérales à Rosmersholm; il en a été chassé à coups de cravache. Ibsen a voulu être un reformateur en Norvège, il a dû s'exiler. Brendel a voyagé avec une troupe de comédiens; Ibsen, le moraliste, n'a écrit que pour le théâtre." Georg Brandes erwidert darauf, daß er auf gleiche Art beweisen könne, Falstaff sei kein anderer als Shakespeare selbst. . . .

Der 17. März 1898 brachte die erste „Brand"-Aufführung in dem erfolgreich strebsamen Schillertheater. Wiederum zeigte sich dem Kundigen aufs neue die Einheitlichkeit in dem dichterischen Lebenswerk des Idealisten Ibsen, das man als ein Ganzes, als eine in den verschiedensten Lichtbrechungen doch immer gleiche Erscheinung anzunehmen hat. „Brand", diese Tragödie des Gottesgedankens, ist das Seitenstück zu den „Kronprätendenten", der Tragödie des Königsgedankens. Schon spielen Vorklänge vom „Volksfeind" hinein. Ist der Dichter in „Brand" sprachlich noch fast durchweg im Banne des Stils befangen, den wir in Deutschland den Schillerstil nennen, so zucken doch schon die Schlaglichter des Satirikers hinein und geben dem Versdrama vielfach realistische Prägung. Weit hinaus in kommende Werke deuten manche Scenen, Motive, Gedanken, und wie Brand gleich dem Bildhauer Rubek von der Lawine vernichtet wird, so zählt er auch zu denen, die, wenn wir Toten erwachen, erkennen, daß sie nie gelebt haben.

Die „Voss. Ztg." betonte damals, daß nichts Schöneres jemals über das Weib gedichtet sei, als der Seelenkampf der Agnes am Weihnachtsabend, während in der „Deutschen Ztg." der Heimatskämpfer Fritz Lienhardt Brand einen konstruierten Homunkulus nennt und dann zu folgendem Ausspruch kommt: „Was für ein öder Weihnachtsabend! Man vergleiche damit Martin Luthers, des wahren Reformators und wahren Menschen, Weihnachtsabende oder man nehme Bismarcks Gemütlichkeit im Kleinleben der Familie, die seinen Zug ins Große niemals gehindert hat." Und Edler v. d. Planitz („Deutsche Warte") hält es aus Anlaß der „Brand"-Aufführung für durchaus falsch, Ibsen eine universelle Bedeutung auf dem Gebiete der Litteratur zuzuschreiben: „Die gewaltige Kraft der Mache, die Ibsen unleugbar besitzt, ersetzt nicht den



Grete Meyer als Gerd in „Brand"

Mangel reinen Schöpfertums." Aber das waren doch nur ganz vereinzelte Stimmen, und Schönhoff konnte in der „Frankf. Ztg." konstatieren, daß es vorbei sei mit dem Spott über den nordischen Nebel: kaum einer noch lache höhnisch über den Gespenstermann, und dem Dichter widerfahre nicht mehr die Unbill, als Oelgötze einer Partei oder Gemeinde ausgeschrien zu werden.

Die „Brand"-Aufführungen im Schillertheater konnten im April 1900 wieder aufgenommen werden. Sie fanden vor vollem Hause, vor einem teilnahmsvollen Publikum statt. Inscenierung und Darstellung waren gut und stimmungsstark. Herr Gregori war ein überzeugungsvoller und überzeugungsfreudiger Brand, klug und beredt, ein herber Glaubensfanatiker, dabei ein vorzüglicher Sprecher. Als Gerd, die Brand aufwärts lockt zu der Kirche im Eise, offenbarte Grete Meyer eine Kraft der Phantastik, der sich ein starker Zug elementarer Natur beimischte. Fräulein Wulff als Agnes gestaltete überzeugend die Wandlung vom lieblichen Schmetterling bis zur mater dolorosa. Starke Stimmung verlieh ihrer Rolle auch Alwine Wiecke, die ihre gute, oft tiefgehende Charakterisierungskunst später auch als Ellida, als „Frau vom Meere" erwiesen hat.

Die Feier des siebzigsten Geburtstages Ibsens zeigte ihn uns nach Otto Brahms Wort als den zur litterarischen Weltmacht aufgewachsenen größten Norweger. Die Zahl der Ibsenaufführungen mehrte sich allerorten, und man begann vielfach auch auf seine Jugendarbeiten zurückzugreifen. „Das Hünengrab" ward aufgeführt und das „Fest auf Solhaug", sowie die „Herrin von Oestrot" und in Berlin wurden im September 1900 der „Bund der Jugend" und die „Komödie der Liebe" vorgeführt. Für Ibsens Entwicklung, also auch für die Entwicklung des heutigen deutschen Dramas, ist der „Bund der Jugend" von höchster Bedeutung. In dieser, 1868/69 entstandenen Komödie wagt Ibsen zum ersten Male die Sprache des Lebens auf die Bühne zu bringen, ein Stück Wirklichkeitsleben zu geben. Ganz objektiv behandelt er seinen Stoff, er steht über den politischen Kämpfen seiner norwegischen Heimat, der er jahrelang fern gewesen, er durchschaut die geistige und moralische Kleinlichkeit der politischen Kämpfe Norwegens in den sechziger Jahren. In der Technik ist noch wenig von Ibsenscher Eigenart, die Kunst der indirekten Charakteristik ist ihm noch nicht geläufig, vom Raissonneur des französischen Sittenstücks hat er sich noch nicht emanzipiert. Aber hier schon klingt das „Nora"-Motiv an, der erste Aufschrei der Frau, die heraus will aus dem Puppenheim. Hier schon betont er stark den Einfluß des Elternhauses, die Notwendigkeit der Einheit von Intelligenz und Charakter. Das Werk bedeutet für den Dramatiker Ibsen einen großen Schritt vorwärts, in der Heimat aber warf man ihm vor, den Geist der Poesie verleugnet zu haben. Die ersten Aufführungen der Kampfkomödie wurden lärmend unterbrochen, und Ibsen, der die Nachricht davon in Port Said empfing, klagte:



Hans Pagay als Heire in „Bund der Jugend"

Schön hatt' ich als Dichter | Ihn hat das Gelichter
Einen Spiegel geputzt, | Der Heimat beschmutzt.

In der Aufführung des Lessing-Theaters am 1. September 1900 hat die Komödie Erfolg gehabt, aber die satirische Eigenart des Werkes wurde nicht empfunden. Zeit- und Lokalkolorit waren verwischt. Die Regie ließ das nur in Norwegen und nur in den sechziger Jahren mögliche Stück in modernen Kostümen spielen und mit denselben Zimmerdekorationen, in denen sonst Pariser Mondainen oder Berliner Kommerzienrätinnen agieren. Von den Darstellern interessierte vor allem die ergötzlich und sehr charakteristisch durchgeführte Gestalt, die Hans Pagay als Daniel Heire schuf.



Oskar Hofmeister als Goldstadt in „Komödie der Liebe"

Auch nur den Wert eines litterarhistorischen Experiments hatte die Aufführung der „Komödie der Liebe" in der Sezessionsbühne, 15. September 1900. In gereimten Jamben tritt Ibsen hier noch auf, aber seine oft epigrammatisch scharfe Dialogführung ist erfüllt von funkelndem Geist und Witz, von tiefgehenden Vergleichen und zierlicher Poesie. Auch diese Satire gegen die Ehe, die bei ihrem Erscheinen so mißverstanden wurde, daß ein Universitätsprofessor vorschlug, Ibsen nicht das nachgesuchte Reisestipendium zu gewähren, sondern Stockprügel —, auch sie zeigt wieder den Idealisten Ibsen, der es beklagt, daß die Liebe zur Komödie wird, daß sie in lange währender Verbindung „der Lüge schwüles Kalkgrab im Gebein" trägt, daß sie eine tragikomische Hanswurstiade wird, die Lügner schafft, die ihre eigenen Gläubigen sind. Man sieht dann den Rauch wohl noch, doch es glüht kein Feuer mehr. Den jungen Liebenden haben Tanten und Verwandte gar bald „die Poesie der Liebe abgeschlachtet". Was als Fest begonnen, endet in gemeiner Alltäglichkeit. Als das Werk vor etwa vierzig Jahren erschien, nahm man an der Gestalt des Falk, der damals wie eine Selbstüberschätzung Ibsens aussah, Anstoß. Inzwischen hat Ibsen erfüllt, was Falk, sein jugendliches Selbstporträt, versprochen: er hat seinen guten Stahl dieser gleißnerischen Gesellschaft durch die Rippen zischen lassen, hat den Kampf gegen die Lüge rastlos weitergeführt und Falks Wort bestätigt: der Geist der Wahrheit macht verwegen. — Für die Aufführung bietet diese Komödie große Schwierigkeiten — sie hat eigentlich keine Nebenrollen, und jede Person des Stückes hat wertvolle Gedanken auszusprechen, scharf zugespitzte Wendungen — das gelang in der Eröffnungsvorstellung der Sezessionsbühne in erschöpfender Weise eigentlich nur Oskar Hofmeister, der überlegen und männlich in treffender Charakteristik die Eigenart des Goldstadt verkörperte.

* * *



E. J. v. Dühren-Berlin phot.

Louise Dumont als Irene in „Wenn wir Toten erwachen"

Am 17. April 1900 erschien Ibsens jüngstes Werk im Deutschen Theater, der dramatische Epilog „Wenn wir Toten erwachen". Von der grandiosen Bedeutung dieses Werkes ist damals vielfach eingehend gesprochen worden — die intime Bekanntschaft mit dieser Dichtung, die die toten oder totgeglaubten Ideale wieder auferstehen läßt, darf ich darum wohl voraussetzen. Zwar hat es an Mißverständnissen auch diesmal nicht gefehlt — so schrieb der Wortführer der kompakten Majorität, der „Lokal-Anz.", von Irene: „Die starken Reize ihrer Nacktheit hat sie in öffentlichen Lokalen und privatim erfolgreich verwertet und in wüstem Lebenstaumel nicht nur verschiedene Männer, sondern auch sich selbst verrückt gemacht." Den verständnislos in ihrem schwer erlernten Katechismus befangenen Kritikschreibern war Ibsens Dichten von Anfang an ein Greuel — auch bei seinem mächtigsten Werk mußten sich in die Harmonie der bewundernden Stimmen kleine Mißtöne einschleichen. Viele aber, die nur zögernd, nur schrittweise bisher dem Dichter folgen konnten, werden zu allermeist gerade durch dieses Werk für Ibsen gewonnen werden.

Rein und groß — so konnte Direktor Brahm den Eindruck nennen, den diese Dichtung bei der ersten Aufführung ausgeübt hatte. Das nach den ersten einleitenden Scenen fast ohne jeden äußeren Anstoß sich entwickelnde psychologische Drama übte von Anbeginn eindringliche, fesselnde Wirkung aus. Keine Scene versagte, und selbst in den wenigen Momenten, für deren Bühnenwirksamkeit wir bei der Lektüre der Dichtung gefürchtet hatten, war die Wucht des Werkes, die Macht seiner Stimmung so stark, daß die Hörer sich dem Banne des Dichters nicht versagen konnten. Die mit äußerster Dichterkühnheit geschaffene Gestalt der Irene fand in Louise Dumont eine Darstellerin von vollendet psychologischer Kunst. Wie ihr auf dem schmalen Steg zwischen Bewußtsein und Irrsinn sich Thatsachen und Visionen zusammenschieben, wie plötzlich in ganz lichten Momenten der Wahnsinnsdämon ihr hineinlugt, wie dann wie-



Emanuel Reicher als Rubek in „Wenn wir Toten erwachen"

„Wenn wir Toten erwachen“

Dramatischer Epilog von Henrik Ibsen



Rudolf Rittner (Bärenjäger) und Gisela Schneider (Frau Maja)

Zander & Labisch - Berlin phot.

der alle Geistesschleier fallen und sie ein Weib ist in wehem Leid und endlich noch einmal aufjubelnder Lust, das traf die Künstlerin überzeugend, oft erschütternd. Emanuel Reicher in imponierender, eindringlicher Maske hatte grandiose Momente, Gisela Schneider gab die Maja, die Lebensgierige mit dem robusten Gewissen, mit überraschender Treffsicherheit. Den allbezwingenden Wikingersprößling, den felsenhart brutalen Bärentöter verkörperte Rittner mit seinem starken, zähen Temperament.

Und trotz alledem — wie so oft in Ibsendichtungen — hätte man oft ein erhellenderes Leuchten in die Tiefen der Charaktere gewünscht. Ein Ibsenwerk ist nicht auf den ersten Griff zu ergründen. An Henrik Ibsen ist unsere Schauspielkunst erstarkt, ist sie zur Lösung neuer Aufgaben gewachsen. Statt der Schablonen und Theatertypen gab er ihnen Menschen. Wir haben beobachten können, wie auf dem Boden Ibsenscher Kunst die neue Berliner Schauspielkunst sich entwickelt hat. Und ich weiß von mehreren jetzt hervorragenden Künstlern Berliner Bühnen, wie ihnen seinerzeit bei der Lektüre Ibsenscher Stücke, an deren Aufführung sie in der Provinz noch nicht denken konnten, der Geist neuer Schauspielkunst aufgegangen ist, wie sie dadurch angetrieben wurden, oft gegen ihren Willen zu brechen mit ihrer bisherigen Art. Ibsen hat unsere Schauspieler gelehrt, moderne Menschen zu spielen, Wirklichkeitskunst zu üben, alles Virtuose fallen zu lassen, ein Glied zu werden im Kunstwerk. Aber für Ibsens letzte Schaffensperiode muß schauspielerisch noch viel geschehen. Bei jedem neuen Werk muß von neuem Neues geschaffen werden. Und vielleicht ist manches nicht zu erlernen. „Ich finde, daß man ihn nur dann gut spielt, wenn man ihn naiv spielt, nach keiner Mode oder Schablone", meint Marie Conrad-Ramlo. Gewiß, Ibsen braucht Individualitäten, braucht vor allem Darsteller, die bei allem Verstehen seines Wollens eine naive Treffsicherheit haben, Künstler mit indirekter Charakterisierungsgabe. Eine der größten Schwierigkeiten, Ibsen darzustellen, sieht Lewinsky in der janusartigen Doppelseitigkeit seiner Gestalten: die Personen spielen eine bestimmte Rolle in der Gegenwart und blicken dabei in die Vergangenheit zurück — sie geben uns ihre eigene Entwicklung, aber nicht in einer platten Erzählung oder Erklärung, sondern wir machen gleichsam die ganze Evolution rückblickend durch.

* * *

Eine Statistik der Berliner Ibsenaufführungen aufzustellen ist mir noch nicht möglich gewesen. Anläßlich der ersten „Gespenster"-Aufführung konnte selbst Ibsen die Anfrage Wallners, von wem er das Stück erhalten könne, nicht beantworten. Bis vor wenigen Jahren sind alle Ibsenstücke in mehreren Uebersetzungen erschienen, und die Stücke waren Freiwild für die Bühnen. Der Güte des Herrn Sliwinski (Felix Bloch Erben), der seit 1887 die Bühnenrechte Ibsens vertritt, verdanke ich eine Zusammenstellung der Berliner, der deutschen und der außerdeutschen Bühnenaufführungen. Erschöpfend kann diese Zusammenstellung natürlich nur sein für die Stücke etwa von „Baumeister Solneß" ab — dieser ist in Deutschland gegeben 37mal, „Klein Eyolf" 71mal, „John Gabriel Borkman" 117mal, „Wenn wir Toten erwachen" 215mal.

Auch hierin zeigt sich wiederum das Wachsen der Geltung Ibsens. Das Gesetz der Akklimatisation hat sich vollzogen: den fremden Mann aus Skien hat sich

das deutsche Geistesleben zu eigen gemacht, wie längst den Shakespeare. Wie aber nach einem Goethewort nicht die Künste des Talents, sondern der persönliche Charakter des Dichters seine Bedeutung beim Publikum ausmachen, so ist es die Größe der Persönlichkeit Ibsens, die seinen Werken den Sieg errungen hat. Wir alle haben seines Geistes einen starken Hauch verspürt und die revolutionierende Macht des Dichters und des Ethikers Ibsen. So ward er, was des wahren Dichters hehrster Beruf ist, vielen unserer Besten ein Erzieher. Er hat aus der Bühne wieder die Bretter gemacht, die in Wahrheit die Welt bedeuten.

Die Revolutionierung des Menschengeistes ist Ibsens Ziel von jeher gewesen — die Erziehung zu Adelsmenschen. Und nun zum Schlusse dieser Betrachtungen, die wohl auch als ein kleiner Beitrag zur Naturgeschichte der Tageskritik gelten können, danken wir dem Schöpfer des modernen Dramas, der unserer Zeit die großen sittlichen Forderungen der Kulturmächte der Zukunft mit der Eindringlichkeit des großen Dichters gepredigt. Wir grüßen Henrik Ibsen voll Ehrfurcht. Wir wünschen sehnlichst, daß von der Zinne seines Turmes, die da leuchtet im Sonnenaufgang, er noch weitere erhellende Strahlen sende in die Kultur unserer Zeit, und wiederholen den Dank, den Hermann Sudermann zu des Meisters siebzigstem Geburstag ausgesprochen:

Wende nach Deutschland dein weißes Haupt!
Siehst du es quellen von reifenden Trauben?
Dieweil wir, Meister, an dich geglaubt,
Lernten wir, wieder an uns zu glauben.



Photogr. d. Ateliers: J. Baruch, E. Bieber, E. J. v. Dühren, W. Höffert, Haacke, Adolf Leiner, Lili, Geschw. Marschalk, Theod. Penz, Pflaum & Co., Reichard & Lindner, J. C. Schaarwächter, Zander & Labisch in Berlin.

Druck von Otto Elsner. Berlin S. 42.



